Der französische Einfluß auf die deutsche Klaviersuite im 17. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

genehmigt von der philosophischen Fakultät

der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

vorgelegt von

Ernesto Epstein
aus Buenos-Aires in Argentinien

17. Sep. 1940

Tag der Promotion: ~~21. Mai 1940~~
Tag der mündl. Prüfung: 16. Juni 1939

1940

Druckerei wissenschaftlicher Werke Konrad Triltsch
Würzburg-Aumühle

P 32

Berichterstatter: Prof. Dr. Arnold Schering

Prof. Dr. Georg Schünemann.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort V

Einleitung

Musikanschauung und Musikpflege in Frankreich und Deutschland im 17. Jahrhundert 1

Kapitel I

Der französische Einfluß auf das deutsche Musikleben im 17. Jahrhundert 16

Kapitel II

Die deutsche Klaviermusik um 1600 und die Tabulaturen bis etwa 1700 47

Kapitel III

1.) Die Anfänge eines neuen Klavierstils in Frankreich und Deutschland 103

2.) Die Entwicklung der Suite in den Tabulaturbüchern des 17. Jahrhunderts 121

Literaturverzeichnis

Notenbeilage

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548011_0240

Vorwort.

Der Plan zu der vorliegenden Arbeit entsprang der Überlegung, daß es nicht unlohnend sei, an einem Teilgebiet der älteren Musikgeschichte aufzuzeigen, in welchem Umfange ein zweifellos vorhandener starker Einfluß des Auslandes auf die Gestaltung eines Zweiges der deutschen Musikliteratur bestimmend einwirkte. Bei einem solchen Vergleich, der sich am zweckmäßigsten auf eine Epoche größter Abhängigkeit von ausländischem Kultur- und Musiziergut erstrecken müßte, würde der eigene Anteil Deutschlands, d. h. die neben und entgegen den fremden Elementen wirkenden spezifisch deutschen Triebkräfte geistiger und musikalischer Natur sich besonders deutlich gegenüber den vorwiegend ausländischen Bestandteilen abheben und Rückschlüsse auf das Wesen deutchen Musikempfindens und Musikschaffens überhaupt zulassen.

Mit einer solchen Aufgabestellung würde auch der in den letzten Jahren wachsenden Erkenntnis Rechnung getragen werden, daß die Musikwissenschaft in ihrem heutigen Stadium berechtigt, ja verpflichtet sei, neben Fortführung der Quellenforschung und der Arbeiten vorwiegend philosophisch-registrierenden Inhalts sich in erhöhtem Maße solchen Themen zuzuwenden, die — unter Nutzbarmachung der Ergebnisse jahrzehntelanger unermüdlicher Forschungsarbeit — durch Fragestellungen übergeordneter Art die Verbindung zu den anderen Bereichen der Geisteswissenschaft herstellen und — selbstverständlich auf streng wissenschaftlichem Wege — über den rein musikgeschichtlichen Ertrag hinaus Einblick in größere Zusammenhänge zu verschaffen in der Lage sind.

Für die Darstellung von Wesenseigentümlichkeiten des deutschen Musikschaffens, die unter den Aufgaben der genannten Art einen bevorzugten Platz beanspruchen darf, schien die Geschichte der deutschen Klaviersuite im 17. Jahrhundert ein besonders geeigneter Gegenstand zu sein: An der Entstehung und Entwicklung dieser Form auf deutschem Boden ist zweifellos das Ausland, näm-

lich Frankreich, entscheidend beteiligt gewesen, und zwar — wie die Forschung bisher betonte — nicht nur hinsichtlich des Formenmaterials, sondern sogar in der Gestaltung der einzelnen musikalischen Elemente melodischer, rhythmischer und satztechnischer Natur. Sollte daher die Untersuchung zeigen, daß im Vergleich zu den zeitgenössischen französischen Werken die deutsche Suitenliteratur selbständige Züge aufweist, die auf einer abweichenden, spezifisch deutschen Einstellung und Tradition beruhen, so muß diesen unterscheidenden Merkmalen besondere Bedeutung als Auswirkungen eines trotz der führenden Rolle Frankreichs wirksamen, rein deutschen Gestaltungswillens zugesprochen werden.

Bei einer derartigen Aufgabe verbot es sich von selbst, unmittelbar mit der Betrachtung des musikalischen Materials zu beginnen. Zunächst war aufzuweisen, welche Voraussetzungen gesellschaftlicher und musikalischer Art Frankreich dazu befähigten, der Lehrmeister Deutschlands zu werden. Auf der anderen Seite mußte auch die besondere Struktur des gleichzeitigen deutschen Musiklebens und der deutschen Musikanschauung in den Grundzügen dargestellt werden, um von vornherein auf die in der Natur der deutschen Lebensformen liegenden Grenzen einer sei es auch noch so starken ausländischen Einwirkung hinzuweisen. (Der Darstellung dieser Zusammenhänge und Verhältnisse ist die Einleitung gewidmet; ihre verhältnismäßig ausführliche Beschreibung möge auch durch die Absicht des Verfassers erklärt werden, die vorliegende Arbeit in seiner Heimat einem weiteren Leserkreis zugänglich und verständlich zu machen.)

Ferner erschien es zweckmäßig, in einem besonderen Abschnitt neben einer zeitlichen Abgrenzung Richtung und Umfang des französischen Einflusses auf die deutsche Musikpraxis genauer zu untersuchen. Über Bemerkungen und Feststellungen allgemeiner Art hinaus war hier die Aufgabe vorgezeichnet, einen möglichst ausführlichen Bericht zu geben (Kap. I), da sich auch in der Art und Weise, wie sich die französische Musik in Deutschland verbreitete, die Grenzen und Gegenkräfte, auf die sie notwendigerweise stoßen mußte, deutlich abzeichnen.

Bei der Inangriffnahme der Untersuchungen an dem musikalischen Material stellte es sich bald heraus, daß die Kenntnis der Anfänge und ersten Entwicklungsepoche der deutschen wie auch französischen Klaviersuite noch vollkommen lückenhaft war. Um die Wurzeln des im 17. Jahrhundert entstehenden Klavierstils, der sich von dem der vorangegangenen Epoche deutlich abhebt, bloß-

zulegen, erwies sich eine ausführliche Hinzuziehung des in den Orgeltabulaturen der Zeit handschriftlich niedergelegten, bisher von der Forschung kaum beachteten Musiziergutes als unbedingt erforderlich. Die Übertragung und Darstellung dieses Materials entwickelte sich allmählich in Ausdehnung und Bedeutung sozusagen zu einem zweiten Hauptteil der Arbeit, der zwar nur in einem mittelbaren Zusammenhang mit der ursprünglichen Fragestellung zu stehen scheint, dessen Berechtigung jedoch durch die auf diese Weise vermittelten Erkenntnisse und durch die Aufhellung einer bisher fast völlig unbekannten Epoche der deutschen Klaviermusik erwiesen werden soll.

Bei der Fülle der zutage geförderten und behandelten Literatur mußte — mit Rücksicht auf eine notwendige Begrenzung des Umfanges der vorliegenden Arbeit — die Besprechung der bereits durch Veröffentlichungen zugänglich gemachten Suitenwerke der Zeit auf einige wesentliche Hinweise beschränkt werden. Auch bezüglich mancher Teilgebiete, wie z. B. der Entwicklung der einzelnen Tanzformen, der Harmonik usw. mußte — soweit darüber zulängliche Arbeiten bereits vorliegen — auf diese verwiesen werden und im übrigen die Untersuchung dieser Fragen einer späteren Behandlung vorbehalten bleiben.

Wenn somit der französische bzw. deutsche Anteil an den untersuchten Kompositionen nicht immer bis in die einzelnen Elemente erschöpfend dargestellt wurde, so möge dafür die Mitteilung und Wiedergabe eines reichhaltigen, unbekannten — auch in musikalischer Hinsicht interessanten und für eine praktische Verwertung nicht ungeeigneten — Materials zur Entstehungsgeschichte der neueren deutschen Klaviermusik entschädigen.

An dieser Stelle sei den Herren Prof. Georg Schünemann und Prof. Johannes Wolf für manchen gern erteilten Rat und wertvollen Hinweis, besonders aber Herrn Prof. Arnold Schering für die gütige Anteilnahme und stete Förderung, die er dieser Arbeit zuteil werden ließ, der aufrichtigste Dank des Verfassers ausgesprochen.

Einleitung

Musikanschauung und Musikpflege in Frankreich und Deutschland im 17. Jahrhundert.

Zu Beginn der Epoche, die der vorliegenden Untersuchung zugrunde liegt, machte Frankreich auf politischem Gebiet eine wichtige und grundsätzliche Entwicklung durch, die in dem geistigen und künstlerischen Leben der Nation ihre Entsprechung fand.

Nach den schweren Religionskriegen in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts legte Heinrich IV. (1589—1610) den Grund für die herrschende Stellung des Königtums. Diese Bestrebungen wurden in den folgenden Jahrzehnten gegen den Widerstand des Adels und des Protestantismus von Richelieu und Mazarin fortgesetzt, bis mit dem Siege über die „Fronde" (1649—53) die politische Einigung und damit die Staatwerdung der Nation im Sinne der absoluten Monarchie vollendet war.

Diesem Zuge nach Vereinheitlichung und Autorität folgte auch das gesamte gesellschaftliche und kulturelle Leben Frankreichs Von etwa 1635 an, als das größte Wegstück der Staatsbildung zurückgelegt war, begann eine geistige und künstlerische Blütezeit, wie sie seitdem weder Frankreich noch den meisten anderen Nationen wieder beschieden war.

Auf eine erste vorbereitende Periode, die etwa mit dem Jahre 1660 [1]) abschließt und die durch den Zug nach Ordnung, nach Festlegung der Ziele, durch die Entdeckung und Eroberung neuer geistiger Gebiete charakterisiert wird, folgt das „klassische" Zeitalter Ludwigs XIV., das Zeitalter Racines, Molières und Lullys, dem die Ruhe und Sicherheit des gewonnenen Besitzes, das Wirken innerhalb gezogener Grenzen und Regeln den Stempel aufdrückten, und dessen einheitliche Prägung bis etwa 1690 gewahrt bleibt. Auf politischem wie auf künstlerischem Gebiet hat der König die unumschränkte Macht. Überall greift er ein, ordnet an, verbietet und macht seinen „königlichen Willen" geltend. Sein Geschmack ist bestimmend für sein Zeitalter, die Kunst dient der

[1]) 1661 Regierungsantritt Ludwigs XIV.

Repräsentation, dem Ausdruck seiner Macht und Persönlichkeit. Auch dort, wo sein Einfluß nicht direkt wirksam sein konnte, bildet der Lebensstil von Versailles und der dort herrschende Geschmack das einzig nachahmenswerte Vorbild.

So zeigen auch die Künste das Bestreben, sich einer Autorität unterzuordnen, sich einer „discipline" zu fügen; nicht immer zu ihrem Vorteil, denn die Kehrseite des dadurch erzielten einheitlichen Bildes ist eine Despotie der Regeln und Kunstgesetze, die oft hemmend auf die lebendige Entwicklung einwirkte [2]).

Ein Blick auf die sozialen Verhältnisse der Zeit zeigt uns denselben Zug nach Ordnung und Autorität, der sich hier in dem Entstehen neuer gesellschaftlicher Formen und Schichten zu erkennen gibt [3]). Aus dem zur politischen Untätigkeit verurteilten Adel und der geistigen Elite des emporstrebenden Bürgertums entsteht seit dem Beginn des Jahrhunderts in den „Salons" — vorzugsweise in dem der Marquise de Rambouillet — die „Gesellschaft" im modernen Sinne [4]).

In dieselbe Zeit und im Zusammenhang mit dieser gesellschaftlichen Neuordnung — ermöglicht allerdings erst durch die Entwicklung von Paris zur ersten modernen Großstadt — fällt auch die Entstehung des „Publikums", in dem bis heute gebräuchlichen Sinn des Wortes; d. h. einer anonymen Menge mit gemeinsamem Bildungsideal, die sich nur zum Zwecke des Kunstgenusses zusammenfindet und eine rein ästhetisch genießende und kritisierende Haltung gegenüber den Kunstwerken einnimmt.

> Dieses Publikum, seit etwa 1630 durch die Ausdrücke „le public" und „la cour et la ville" gekennzeichnet, bestand aus der mit Literaten und Kunstkennern durchsetzten wohlhabenden „Bourgeoisie" und den sogen. „Personnes de condition", d. h. dem Adel und den Angehörigen der höheren Beamtenklasse, der „robe". Durch Standesunterschiede wohl getrennt, verband beide Gruppen doch ein gemeinsamer Ge-

[2]) Die drei ästhetischen Hauptgesetze, von Boileau in seiner „Art poétique" (1674) für die Dichtkunst aufgestellt, aber auch für die anderen Kunstgattungen verpflichtend, sind: 1. Das unbedingte Primat der Vernunft. (Der Verstand als einziger Kunstrichter.) 2. Die Nachahmung der Natur, d. h. die der menschlichen Seele in ihren allgemeinen, typischen Bestandteilen. 3. Das Studium der Antike.

[3]) Zu den folgenden Ausführungen vgl. Erich Auerbach: Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts. München 1933.

[4]) Vgl. Auerbach (a. a. O., S. 31), der die Atmosphäre von Bildung, Gleichgestelltheit, Anpassung des inneren Lebens an das gesellschaftlich Schickliche usw. als die charakteristischen Merkmale dieser neuen Form von Geselligkeit bezeichnet.

schmack und ein gemeinsames Gesellschafts-Ideal, das der „honnêteté", das nicht an einen gewissen Stand oder an eine Nation gebunden war, sondern ein reines Persönlichkeits-Ideal darstellte. Diese Übereinstimmung ermöglichte die große Geschlossenheit im kulturellen Leben Frankreichs im 17. Jahrhundert.

Einer so bedeutsamen Entwicklung auf politischem, geistigem und sozialem Gebiet mußte auch eine grundlegende Wandlung in den Erscheinungsformen des musikalischen Lebens entsprechen, vor allem in der Musikanschauung und in der schaffenden und nachschaffenden Musikübung. Dem Lebensstil einer Gesellschaft, deren Sinn sich in der prunkvollen Umgebung des Hofes und in der galanten Atmosphäre der schöngeistigen Salons der Hauptstadt erfüllte, konnte nur eine Musik gerecht werden, die auf der einen Seite den Hang nach Repräsentation, auf der anderen die Freude an geistreicher Konversation mit ihrem andeutungsvollen Spiel der Worte und Gedanken zum Ausdruck brachte. In den theatralischen Formen des „comédie-ballet" und der „tragédie lyrique", der französischen Oper, und in der intimen Gattung der durch die Lautenmusik vorbereiteten Clavecinkunst erfüllte die Musik die an sie gestellten Forderungen.

Das Musikschriftum trägt schon in seiner äußeren Erscheinungsform den veränderten Verhältnissen Rechnung[5]). Die Zeit der dicken Folianten in der Art von Mersennes „Harmonie universelle" und Kirchers „Musurgia" ist um 1650 für Frankreich endgültig vorüber. Der „Geist der Konversation" zieht auch in die musikästhetischen Abhandlungen ein. Briefe und Memoiren, musikalische Tagesprobleme behandelnde Broschüren und Streitschriften, Lehrbücher für einzelne Instrumente etc. bilden von nun an die Quellen für eine Kenntnis der Musikanschauung der Zeit. Daneben liefern die in dieser Epoche in Erscheinung tretenden Zeitschriften reiches Material zur Beurteilung des Geschmacks der gebildeten Gesellschaftskreise[6]).

Entsprechend den Begriffen „Gesellschaft" und „Publikum" in der sozialen Sphäre kennzeichnet das Entstehen der „Musik-

[5]) Zu den folgenden Ausführungen vgl. Ecorcheville: „de Lully à Rameau", Paris 1906; Rudolf Schäfke: Geschichte der Musikästhetik in Umrissen, Berlin 1934; Hugo Goldschmidt (Jd.): Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, Zürich-Leipzig 1915.

[6]) Gazette de France (seit 1631); Journal des Savans (seit etwa 1660); Mercure galant (seit 1672); Mercure de France.

ästhetik“ [7]) und der „Musikkritik“ schlagwortartig die grundlegende Wandlung in der Musikanschauung.

Dabei war die Musikästhetik vor eine Aufgabe gestellt, die ihre ungeübten Kräfte zunächst noch überstieg. Die Musik als jüngste aller Künste, die sich ihre Eigengesetzlichkeit errungen hatten, war in ihrer Eigenart noch nicht klar genug erkannt, um eine ihrem Wesen entsprechende, selbständige ästhetische Methode auf den Plan zu rufen. So wurden auf sie dieselben Gesetze und Regeln angewandt, die für die Dichtung und die bildenden Künste aufgestellt worden waren. Bei der rein rationalistischen Einstellung dieser Kunstbetrachtung konnte es nicht ausbleiben, daß bei ihrer Anwendung auf die Musik mit ihrem so stark im Gefühl verankerten Wesen Widersprüche, Kompromisse, unsichere und gezwungene Schlußfolgerungen eine einheitliche und überzeugende Formung der Musikästhetik nicht aufkommen ließen. Die verschiedenen Züge des reichlich bunten Bildes, das die französische Musikanschauung vor allem im 17. Jahrhundert bietet, werden einmal bestimmt durch die jeweilige Einstellung und die mehr oder minder große Erkenntniskraft der Autoren; außerdem muß auch ein Unterschied gemacht werden zwischen der zünftigen Musikästhetik, der in den erwähnten Zeitschriften niedergelegten und der in den Vorreden, Lehrbüchern und Aussprüchen der Künstler selbst zum Ausdruck kommenden Musikauffassung.

Der herrschenden Geistesrichtung des Rationalismus ist naturgemäß am stärksten die wissenschaftliche Musikästhetik verpflichtet. Auch von dem Musiker wird Nachahmung der Natur, Herrschaft der Vernunft, Klarheit und Deutlichkeit im Ausdruck gefordert.

> Diese objektivistische Ästhetik lehnt also alles ab, was nicht durch den Verstand erfaßt werden kann, und verlangt von der Musik eine Beschränkung auf Gegenstände, die eine ganz konkrete, durch die Sinne zu vermittelnde Gestalt haben [8]). Eine Folge dieser Einstellung ist die Geringschätzung und Verständnislosigkeit, mit der die Ästhetiker der reinen

---

[7]) „Musikästhetik“ in dem engeren, weiter unten näher definierten Sinn des Wortes als einer auf rein empirisch-wissenschaftlicher Grundlage beruhenden Musikbetrachtung. Vgl. auch H. Krause, der Musikanschauung, Musikauffassung und Musikästhetik als verschiedene Entwicklungsstufen der Musikbetrachtung in Gegensatz zueinander stellt. (Johann Beer, Diss. Leipzig 1935.)

[8]) „La musique qui ne peint rien est semblable à ces discours enflés, où sans traiter aucun sujet l'orateur étale de grands mots.“ (Ducharger, Essai S. 31; zit. nach Ecorcheville, a. a. O., S. 27.)

Instrumentalmusik gegenübertreten[9]). Objekt ihrer Untersuchungen und Betrachtungen ist daher fast ausschließlich die Oper.

Auf die Dauer konnte man allerdings die Tatsache der künstlerischen Inspiration nicht völlig übersehen, wollte sich auch nicht auf die rein deskriptive Musik beschränken. Daher versuchte man mit Hilfe verschiedener — meist nicht sehr überzeugender — gedanklicher Konstruktionen, die Selbständigkeit des künstlerischen Genius mit der Nachahmungslehre in Einklang zu bringen[10]).

Immerhin begegnen wir bei einigen Autoren einer erstaunlich weiten Auffassung und Denkfreiheit, die sie über die zeitgebundenen Schranken hinaus zu Ansichten und Definitionen kommen ließen, die bis heute ihre Gültigkeit bewahrt haben[11]).

Mögen solche zwischen Subjektivismus und Objektivismus vermittelnde Anschauungen auch verhältnismäßig selten auftauchen, das Entscheidende an der gesamten französischen Musikästhetik des 17. Jahrhunderts ist die völlig neue Betrachtungsweise des musikalischen Phänomens: Frei von der spekulativen Theorie und der theologischen Mystik des Mittelalters versucht man, mit Hilfe reiner Denktätigkeit und auf der Grundlage einer auf den Erscheinungen des sinnlichen Klanges beruhenden Erfahrung zu einer neuen, richtigeren Erkenntnis der Musik zu gelangen.

Ein anderes Bild gewinnen wir aus den Zeitschriften, die — abgesehen vom „Journal des Savans", dem Organ der „Académie" — mehr unterhaltenden als wissenschaftlichen Charakter besitzen. Der in ihnen stets wiederkehrende Hauptgedanke ist die Betrachtung der Musik als „plaisir gallant", und so kann es nicht wundernehmen, wenn sie bei weitem noch nicht die Wertschätzung der anderen Kunstgattungen genießt[12]).

---

[9]) Bezeichnend ist dafür der bekannte Ausspruch Fontenelles: „Sonate, que me veux-tu?"

[10]) So gesteht man z. B. dem Komponisten zu, daß er in seiner Seele ein Abbild der Natur besitze, die er in seinen Werken darstellt. Oder man geht auf den Begriff einer übernatürlichen Harmonie als Vorbild zurück, womit man sich allerdings in einen seltsamen Gegensatz zur rationalistischen Grundeinstellung begibt.

[11]) So z. B. bei Crousaz („Traité du beau" 1715: von Forkel übersetzt), der das Gefühl als gleichberechtigten Kunstrichter neben dem Verstande anerkennt und die wahre Schönheit nur auf Grund einer Übereinstimmung dieser beiden Arten menschlichen „Denkens" definiert.

[12]) „Je ne parlerai pas de la musique parcequ'elle n'a pas un point de beauté comme beaucoup d'autres choses" oder auch: „Ne vous attendez pas,

Diese oberflächliche Auffassung barg natürlich keinerlei Entwicklungsmöglichkeit für eine ernsthafte Musikästhetik in sich, entsprach aber in weitem Maße dem Charakter der zeitgenössischen Musik und bildete ein gesundes Gegengewicht zu den anmaßenden Doktrinen mancher rationalistischer Ästhetiker. Mit der Einsetzung des Publikumsgeschmacks als oberste Instanz wird dazu eine empirische und in gewissem Maße auch gefühlsmäßige Beurteilungsweise propagiert.

> Eine besondere Rolle spielte dabei das „jugement de comparaison", d. h. das Mittel des Vergleichs neuer Musikwerke mit als schön anerkannten alten. Dieses Verfahren hatte zwar den Vorteil, eine Art von Verbindung zwischen individueller Auffassung und überpersönlichem Kunstgesetz herzustellen, begründete aber auf der anderen Seite die Tyrannei eines einseitig orientierten Geschmacks, dem sich alle Komponisten unterzuordnen hatten und die damit jede neue Entwicklung im Keim erstickte.
>
> So bildeten bekanntlich Jahrzehnte hindurch den unantastbaren Kanon für das Schöne in der Musik die Werke Lullys. Mit der in ihnen verwirklichten Zusammenfassung aller musikalischen Kräfte der Zeit vermochten sie allerdings gleicherweise dem Empfinden wie dem Kunstverstande gerecht zu werden und bildeten somit das Musikideal der gesamten Nation; auf die Dauer aber lastete ihre Herrschaft schwer auf der Entwicklung der französischen Musik. Erst am Anfange des folgenden Jahrhunderts brachte die italienische Musik Unruhe und Zweifel, und damit neues Leben in den gesicherten aber einförmigen Musikgeschmack Frankreichs.

Zu einem vollständigen Bilde der französischen Musikästhetik gehören noch die Zeugnisse der schaffenden Künstler selbst, d. h. Vorreden, Lehrbücher, Briefe etc. Hier wird fast überall die sinnliche Schönheit der Musik in den Vordergrund gestellt, allerdings meist in Verbindung mit der Ansicht, daß sie nur dazu da sei, die Ohren zu befriedigen und den Zuhörern die Langeweile zu vertreiben. Das Bestreben der Komponisten, ihren Mäzenen ein „plaisir" zu bereiten, spricht fast aus jeder Vorrede; nur selten ist dagegen von den Forderungen der wissenschaftlichen Ästhetik, z. B. von der Nachahmungslehre die Rede.

Madame, que j'aille faire ici une application à des matières bien relevées; il ne s'agit que de musique." (Mercure galant, n. Ecorcheville, a. a. O., S. 36.)

Auf seltener sittlicher und erkenntnismäßiger Höhe steht ein Brief des Organisten Henry Dumont, den er seinen „Melanges“ von 1657 als Widmung vorausstellt [13]). Hier vereint sich rationalistische Einsicht in das Wesen der Musik mit einer idealistischen Ehrfurcht vor ihrer Macht und vor der Unerklärbarkeit des Genies, eine Einstellung, die über alle Grenzen und Zeiten hinweg den wahren Künstlernaturen eigen ist [14]). Religiös-theologische Erklärung der Musik, Vorstellung einer Sphärenharmonie gelten ihm ebensowenig als Tatsachen wie die Legenden des Altertums über die Macht der Töne; doch behalten sie für ihn ihren hohen Wert als Symbole für die Wirkung der Musik auf die menschliche Seele.

Es wird gewiß nicht nur um eines Schlagwortes willen dem tatsächlichen Sachverhalt Gewalt angetan, wenn auch die grundlegende Wandlung in der Aufführungspraxis der Zeit mit einem neuen Begriff gekennzeichnet wird: mit dem Beginn des „Konzertlebens“ [15]).

Die seit dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts einsetzende Verweltlichung der Musik, das glänzende Vorbild des Hofes, der unter Ludwig XIV. alle bedeutenden Künstler an sich zog, die Verfeinerung der Lebensformen auch in den bürgerlichen Kreisen, kurz, die oben geschilderte Entwicklung brachte ein zunehmendes Interesse für konzertartige musikalische Darbietungen in den vornehmen und gebildeten Gesellschaftskreisen mit sich. Das Programm der zahlreichen häuslichen Musikveranstaltungen setzte sich fast ausschließlich aus Gesangs- und Instrumentalnummern der „Comédie Ballets“ und der Opern zusammen [16]). Die besondere soziale Entwicklung und die zentrale Stellung der theatralischen Musikformen bedingte in Frankreich eine ganz andere Form des Hauskonzertes als etwa in dem beinahe gleichzeitig zur „Öffnung des geschlossenen Musizierkreises“ übergehenden England. Im Gegensatz zu dem gemeinschaftlichen Musizieren mehrerer Instrumente der „consorts“, die auf den Konzertveranstaltungen

[13]) Vgl. I. G. Prod'homme: Ecrits de Musiciens. Paris 1912, S. 196 ff. sowie H. Goldschmidt, a. a. O., S. 43.

[14]) Man vergl. z. B. die Zitate aus den Schriften Johann Beers. (S. 14)

[15]) Zum folgenden vgl. Michel Brenet: Les Concerts en France sous l'ancien Régime. Paris 1900. Ferner G. Pinthus (Jd.): Das Konzertleben in Deutschland. Straßburg 1932.

[16]) Zahlreich sind — besonders in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts — die Klagen über die Verdrängung der bisher gebräuchlichen geistlichen Lieder (Psalmen) durch die neuen Tanzweisen. (So z. B. bei Mersenne.)

John Banisters in London (seit 1672) zu Gehör kamen, ist es in Frankreich schon frühzeitig das virtuose Solistentum, das im Mittelpunkt der Veranstaltungen und des Interesses steht.

Die ersten halböffentlichen Konzerte fanden im Hause des Organisten de la Barre bereits vor 1650 statt. Erzbischöfe, Bischöfe, Herzöge, Grafen und andere hervorragende Persönlichkeiten nahmen an diesen Konzerten als Zuhörer teil, und die Künstler, die ja Berufsmusiker waren, erhielten wahrscheinlich in Form von Eintrittsgeldern eine Anerkennung ihrer Leistungen. Diese halb privaten, halb öffentlichen Veranstaltungen waren schon zu Mersennes Zeiten eine alltägliche und regelmäßige Erscheinung [17]).

Auch unter Ludwig XIV., der in weit höherem Maße als seine Vorgänger alle bedeutenden Künstler der Nation an seinem Versailler Hof versammelte [18]), wurden diese Veranstaltungen reicher Musikliebhaber und der Künstler selbst in der Hauptstadt fortgesetzt. Letztere vor allem hielten z. T. regelmäßig wöchentlich oder 14-täglich Musikabende ab [19]), sicherlich auch zu dem Zweck, unter den vornehmen Zuhörern Schüler zu gewinnen. Auch Frauen waren an diesen Konzerten aktiv beteiligt, und zwar nicht nur als Sängerinnen, sondern auch auf instrumentalem Gebiete; so z. B. die schon als Kind berühmte, „Wunder des Jahrhunderts" genannte Clavecinistin Elisabeth Jacquet de la Guerre [20]) oder ein Fräulein Certain, die auf eigenen Vortragsabenden Werke von Chambonnières, Couperin (Louis) und Ouvertüren Lullys (!) „in der größten Vollendung" spielte.

Aus diesen Angaben ist schon ersichtlich, eine wie große Rolle die Instrumentalmusik während des 17. Jahrhunderts im Musik-

---

[17]) So erwähnt Christian Huygens in Briefen über eine Reise nach Paris im Jahre 1655 eine „Assemblée des Honnestes Curieux", veranstaltet im Hause Chambonnières. Bei Michel Lambert, dem Schwiegervater Lullys, fanden regelmäßig Gesangsabende statt, und auch andere berühmte Laute- oder Clavecinvirtuosen wie Mezangeau, Blancrocher, Titelouze, Dumont u. a. stehen im Mittelpunkt solcher Hauskonzerte.

[18]) Vgl. Michel Brenet: Notes sur l'Histoire du Luth en France. Riv. mus. ital. Vol. VI, 1899, Kap. X, S. 21, wo er feststellt, daß gerade die bedeutendsten Lautenisten in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts nicht im Hofdienst standen. Erst um 1660 setzte die volle Anziehungskraft des Hofes ein.

[19]) So gab der Lautenist Gallot jeden Sonnabend ein Konzert in seiner Wohnung, zu dem als einer Sehenswürdigkeit von Paris sogar die Gesandten des Kaisers von Siam geführt wurden.

[20]) 1707 erschien von ihr ein „Livre de pièces de clavecin".

leben Frankreichs spielte, im Gegensatz zu ihrer untergeordneten Bedeutung in der Musikästhetik [21]).

Die immer bedeutendere Rolle, die das Klavier in dieser instrumentalen Blütezeit spielt, geht auch aus der Tatsache hervor, daß die über 100 Jahre ausgesetzte Drucklegung von Klavierkompositionen jetzt wieder einsetzt [22]). Alle Welt lernt und spielt Klavier [23])! — wie überhaupt die Musik allmählich alle anderen Künste in der Beliebtheit beim Publikum ablöst [24]).

Zusammenfassend ist also festzustellen: Wenn es auch im 17. Jahrhundert in Frankreich durch die absorbierende Kraft des Hofes und das aristokratisch eingestellte Bildungsideal der maßgebenden Gesellschaft noch nicht zu einem allen bürgerlichen Schichten offenen Konzertbetrieb kommt [25]), so sind doch in den halböffentlichen Veranstaltungen der Künstler die grundsätzlichen Voraussetzungen und Merkmale eines solchen gegeben; an die Stelle einer zweckgebundenen kirchlichen oder repräsentativer Musikpflege und gemeinsamen Musizierens treten Darbietungen bedeutender Virtuosen gegen materielle Entschädigung vor einer Zuhörerschaft, die nur künstlerisches oder gesellschaftliches Interesse zusammengeführt hat und die den Kunstwerken rein ästhetisch genießend und urteilend gegenübersteht.

Eine Betrachtung der politischen, sozialen und kulturellen Entwicklung Deutschlands im 17. Jahrhundert führt in fast jeder Beziehung zu entgegengesetzten Ergebnissen, wie sie soeben für Frankreich festgestellt wurden.

---

[21]) 1680 zählt le Gallois eine stattliche Reihe Pariser Instrumentalvirtuosen und -komponisten auf, die sich großer Berühmtheit erfreuten: Gautier le jeune, Mouton, Gallot als Lautenisten; Chambonnières, Hardel (Hardelles), d'Anglebert, Couperin (Louis) als Clavecinisten; le Bègue, Tomelin, Dumont auf der Orgel; De Visée, Corbet auf der Guitarre usw. (Lettre de le G. à Mlle. Regnault de Solier touchant la musique. Paris 1680.)

[22]) Den Anfang macht Chambonnières mit seinem „Premier livre de pièces de Clavecin".

[23]) Vgl. dazu die Vorrede St. Lamberts zu seinen „Principes du clavessin" (Paris 1702).

[24]) „Rien n'est si à la mode que la musique, et c'est aujourd'huy la passion de la plupart des honnestes gens et des personnes de qualité" schreibt der „Mercure galant" 1688.

[25]) Dieses Stadium — im demokratisch-bürgerlichen England bereits im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts verwirklicht — ist in Frankreich erst mit der Eröffnung der „Concerts spirituels" durch Philidor 1725 erreicht. (Vgl. Brenet, a. a. O., und Pinthus, a. a. O.)

Statt politischer Einigung und Stärkung einer zentralen Macht — in diesem Fall der kaiserlichen —, die zielbewußt die Führung des gesamten Reiches hätte übernehmen können, blieb das deutsche Schicksal auch nach dem 30jähr. Kriege noch für lange Zeit abhängig von den Sonderinteressen der einzelnen Fürsten, die nach dem westfälischen Frieden sogar selbständiger als jemals dem Kaiser gegenüberstanden. In dem politischen Bewußtsein dieser nur auf Aufrechterhaltung und Vermehrung ihrer Hausmacht bedachten Landesherren war kein Raum für den „deutschen Gedanken". Ihre skrupellose Bündnispolitik, mit der sie sich den dauernd wechselnden politischen Konstellationen anzupassen suchten, verwickelte sie auch weiterhin in Kriege, die meist auf dem Boden des eigenen Landes ausgetragen wurden und jede wirtschaftliche und kulturelle Blüte verhinderten oder vernichteten. Ferner bewirkte diese, häufig mit außerdeutschen Fürsten paktierende Politik, im Verein mit dem zeitgemäßen Hang nach prunkvoller Repräsentation, daß dem politischen und kulturellen Einfluß des Auslandes Tür und Tor geöffnet wurde.

Von ganz besonders großer Bedeutung für das geistige Leben in dieser Epoche war die religiöse Spaltung Deutschlands, die sich nicht nur auf den Gegensatz zwischen Katholiken und Protestanten beschränkte, sondern auch in dem Lager der letzteren zu erbitterten Streitigkeiten zwischen Calvinisten und Lutherischen führte. Man muß sich allerdings hüten, diesen gespannten Verhältnissen im religiösen Leben Deutschlands ausschließlich ungünstige Folgen für die kulturelle Entwicklung zuzuschreiben. Sind diese auch nicht von der Hand zu weisen (z. B. Vermehrung der politischen Spannungen, Wirkungen der kunstfeindlichen Einstellung der Calvinisten und anderer Vertreter einer orthodoxen Haltung [26]) usw.), so steht dem doch die Tatsache gegenüber, daß durch die andauernden Existenz- und Machtkämpfe der verschiedenen Glaubensbekenntnisse das Interesse der Öffentlichkeit an den religiösen und kirchlichen Fragen stets wachgehalten wurde und die Kirchen selbst zu einer Zusammenfassung und Stärkung ihrer moralischen und geistigen Kräfte gezwungen waren. Dadurch erwuchs der Kirche wiederum das Vermögen, noch bis in das 18. Jahrhundert hinein — trotz Aufklärung und Rationalismus und im entschiedenen Gegensatz zu den anderen europäischen Ländern — die bestimmende Macht im geistigen Leben des

[26]) Vgl. dazu auch F. Blume: Die evangelische Kirchenmusik. Potsdam 1931, S. 69 ff. und S. 99 ff.

deutschen Volkes zu sein. Auch der Musik fiel dabei eine äußerst wichtige Rolle zu, und trotz der stetig wachsenden Bedeutung der weltlichen Musik muß die Vorherrschaft der Kirchenmusik im 17. Jahrhundert als das entscheidende Merkmal des deutschen Musiklebens gegenüber dem französischen angesehen werden.

Neben dem kirchlichen Kulturkreis standen, in mannigfacher Wechselwirkung mit ihm verbunden, aber doch mit eigenem charakteristischen Gepräge, der bürgerliche und der akademische; das Extrem einer ausgesprochen weltlich-repräsentativen Musikpflege vertraten die Fürstenhöfe. Hier und — in geringerem Maße — an einigen Städten (Hamburg, Leipzig u. a.) fand alles Neue, insbesondere die ausländischen weltlichen Musikformen, bereitwillige Aufnahme. In diesem Nebeneinanderbestehen verschiedener Kultursphären und der dadurch verursachten, infolge der Kleinstaaterei außerdem auch landschaftlich bedingten Vielfältigkeit ist ein zweites unterscheidendes Merkmal des deutschen Musiklebens gegenüber dem französischen der Zeit zu erblicken.

Die aus diesen Verhältnissen notwendig folgende Rivalität zwischen kirchlicher und weltlicher Musikübung durchzieht das gesamte Jahrhundert und gibt ihm sein charakteristisches Gepräge als Übergangszeitalter [27]). Erst im 18. Jahrhundert endet diese Entwicklung mit dem eindeutigen Siege der weltlichen Musik, der nun auch in dem Entstehen einer Musikästhetik im oben definierten Sinne zum Ausdruck kommt. In dem musikalischen Schrifttum des 17. Jahrhunderts herrscht jedoch noch die alte theologisch-traditionelle Musikauffassung, die jede musikalische Äußerung nur im Hinblick auf ihre religiöse Zweckbestimmung würdigt und anerkennt und aus dem Mittelalter eine Reihe von Grundanschauungen übernimmt, wie z. B. die dreifache Erklärung der Musik als „edle Gabe Gottes", „Abbild göttlicher Harmonie" und „Vorschmack himmlischer Freuden" [28]).

Für die weltliche Musik war in diesem Vorstellungszusammenhang kein Raum. Ihre Anerkennung als Teilbereich der „musica

---

[27]) Hierzu vgl. Rud. Schäfke, a. a. O., Kap. VIII, S. 285 ff.; vor allem die umfassende Arbeit von Irmgard Otto: Deutsche Musikauffassung im 17. Jahrhundert. Diss. Berlin 1937.

[28]) Daneben wirkte aber auch noch die pythagoräisch-mathematische Vorstellung (Musik ist noch in erster Linie Wissenschaft!), die sich mit Hilfe der Zahlensymbolik in Einklang mit der theologischen Erklärung der Musik zu bringen suchte. Hierher gehören auch die noch bestehende Vorstellung einer Sphärenharmonie und die starke Vorliebe für Allegorien, die — wie Otto betont — besonders charakteristisch für das 17. Jahrhundert ist.

instrumentalis“ ging nur soweit, als auch sie als „Gabe Gottes“, ebenso wie die kirchliche Musik, einzig und allein der Ehre des Allerhöchsten zu dienen hatte. Nur aus dieser Sinngebung empfing sie ihre Daseinsberechtigung. Gegenstand literarischer Betrachtung ist sie jedenfalls im allgemeinen nur insoweit, als gegen sie oder ihre Auswüchse Stellung genommen wird.

Diesen zwar in der Theorie herrschenden, dem praktischen Musikleben der Zeit aber nicht mehr entsprechenden Anschauungen stehen — verbunden mit dem unaufhaltsamen Vordringen der weltlichen Musikformen — die neuen Ideen von der Freiheit und Eigengesetzlichkeit der Tonkunst gegenüber. Machte sich diese neue Entwicklung zunächst vornehmlich in der musikalischen Produktion und in Veränderungen auf organisatorischem Gebiet geltend [29]), so ist um die Wende des Jahrhunderts auch im musikalischen Schrifttum eine allmähliche Loslösung von der theologischen Erklärung und Zweckbestimmung der Tonkunst erkennbar, der eine Hinwendung zur Anerkennung der Musik als einer diesseitig betonten, geistig wie seelisch Erholung und Freude spendenden Kunst entspricht.

Dieser Wandel in der Musikanschauung ist, ebenso wie das Vordringen der weltlichen Musikformen, nicht zuletzt auf die musikalischen und weltanschaulichen Einwirkungen des Auslandes (England, Italien, Frankreich) zurückzuführen. Die deutsche weltliche Musik bedurfte auch dieser Kräftezufuhr aus anderen Ländern, um sich erfolgreich gegenüber der Kirchenmusik durchzusetzen. Denn bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinein gab es außerhalb der Kirche keine gute und reich ausgestattete Musik, die der breiten Öffentlichkeit zugänglich gewesen wäre; außerdem war die weltliche Musik nur allzu oft ein Spiegelbild der durch den 30jähr. Krieg noch gesteigerten Verwilderung der Sitten und bot somit berechtigten Anlaß zu den heftigen An-

---

[29]) Hierzu gehört die neue Gestaltung der höfischen Musikpflege durch Einführung der Oper, des Balletts usw.; ferner in der bürgerlichen und akademischen Sphäre das Aufkommen der Collegia musica. Diese „Vereinigungen vornehmer Bürger und Studenten, die sich zum Musizieren in geschlossenem Kreise zusammenfinden“, vollziehen mit der Hinzuziehung von Berufsmusikern (Hamburg, Frankfurt) und der ausschließlich zuhörenden Tätigkeit eines Teiles ihrer Mitglieder sowie der Bevorzugung weltlicher Musikformen in der 2. Hälfte des Jahrhunderts einen Schritt zum öffentlichen oder halböffentlichen Konzert hin, das in Deutschland jedoch ebenfalls erst im 18. Jahrhundert in Erscheinung tritt. (Vgl. Pinthus, a. a. O., S. 39 ff.)

griffen der Anhänger einer „reinen" Kirchenmusik[30]). Außerdem kann gerade am Anfang des 17. Jahrhunderts eine gewisse Erstarrung auf verschiedenen Zweigen der weltlichen Musik in Deutschland beobachtet werden. So wirkte der ausländische Einfluß bereichernd, veredelnd und anregend und befähigte dadurch die weltliche Musik, die Vormachtstellung der geistlichen zu brechen und in allen ihren Bereichen einen großen Aufschwung zu nehmen.

Unter den wenigen Persönlichkeiten am Ende oder um die Wende des Jahrhunderts, in deren literarischem Schaffen die neue Geistesrichtung zum Ausdruck kommt, ragt Johann Beer als der von aller Tradition unabhängigste, künstlerische und geistige Selbständigkeit am entschiedensten vertretende Geist hervor. In seiner Person, seinem Leben und seinen Werken verkörpern sich nicht nur drei der vier musikalischen Kultursphären[31]) (die bürgerliche, die akademische und die höfische), sondern auch die Bestrebungen um die Freiheit und Würde des Musikers und der Musik entgegen dem kunstfeindlichen Eifern orthodoxer Geistlicher[32]) und der Trägheit des Bürgertums finden durch ihn beredten, der Zeit weit vorauseilenden Ausdruck[33]).

In seiner kritischen, z. T. ablehnenden Einstellung gegenüber der Affekten- und Nachahmungslehre berührt sich Beer mit Kuhnau[34]), doch geht er in seiner idealistischen Kunstauffassung weit über diesen hinaus und wird zum Künder eines erst nach der Herrschaft der Affektentheorie in der

---

[30]) Dazu vergleiche man z. B. die Geschichte der Hamburger Oper, besonders die mit ihr in Zusammenhang stehende Streitschriftenliteratur. Auch die Geschichte des Liedes bietet Beispiele sowohl für den bedenklichen moralischen Tiefstand (Liederbuch des Studenten Clodius, C. Stielers „Geharnischte Venus" u. a.) wie für den in dieser Beziehung heilsamen Einfluß des Auslandes.

[31]) „Der einzige Mensch seines Zeitalters, der alle Stufen der Bildung und der Gesellschaft beherrscht." (R. Alewyn: Johann Beer. Leipzig 1932, S. 122.)

[32]) So in Beers bekanntem „Kulturkampf" gegen den Gothaer Rektor Vockerodt, in dem sich die geschilderte Entwicklung, das Aufkommen einer freieren Musikanschauung gegenüber einer absinkenden, veralteten Auffassung widerspiegelt. (Vgl. Krause, a. a. O., S. 70 ff.)

[33]) Ihm gilt sogar die Liederlichkeit des Lebenswandels eines Musikers für völlig unerheblich bei der Beurteilung seines musikalischen Schaffens!

[34]) Vgl. die Vorrede Kuhnaus zu seinen „Biblischen Historien" oder die Verspottung einer „Affektensonate" im „Musikalischen Quacksalber". (Zu Kuhnaus Ästhetik vgl. Schäfke, a. a. O., Kap. VIII, S. 295 f.) Seine fortschrittliche Einstellung beweist Kuhnau auch in seinem musikalischen Schaffen mit der Schöpfung der Klaviersonate und der Einführung der Klaviersuite im sächsisch-mitteldeutschen Gebiet.

2. Hälfte des kommenden Jahrhunderts aufsteigenden Zeitalters [35]). Ähnlich wie Kuhnau kritisiert Beer die Überschätzung der ausländischen Musik und Musiker, denen er — vor allem den Italienern — nur auf einigen Gebieten eine Überlegenheit zugesteht [36]). Aber ein „asinus peregrinus" werde nun einmal höher „aestimiert" als ein „equus domesticus"!

Unzufrieden mit der bürgerlichen Musikpflege sieht Beer nur in der Sphäre der Höfe und in der Welt des Adels seine Ideen annähernd verwirklicht. Hier, wo zuerst das „absolute Kunstwerk" entstand, ist für ihn die ideale Welt des Künstlers, in der die Musik in aller Ungebundenheit, nicht durch irgendeinen ihr wesensfremden Zweck entwürdigt, um ihrer selbst willen ausgeübt und genossen wird. Die reine Instrumentalmusik wird von ihm allerdings nicht sehr geschätzt [37]). Lieder zur Laute oder mit Ritornellen, „Madrigalien, Canzonen, Sarabanden, Sonaten, Fugen, Contrapuncte von Charissimi, Frescobaldi" u. a., dies sind die Formen, die bei den von Beer in seinen Romanen beschriebenen Festlichkeiten zum Vortrag gelangen.

Mit Beers Vorliebe für die höfische Welt und ihre Art des Musizierens werden wir auf die Musikpflege an den Fürstenhöfen zurückgeführt. Beer ist, wie wir sahen, durchaus kein kritikloser Bewunderer ausländischer Musik, aber er bestätigt uns doch den starken französischen Einfluß gerade an den Höfen und erkennt — wenn auch mit Vorbehalten — die Überlegenheit der französischen Instrumentalisten auf dem ihnen ureigenen Gebiete der Tanzmusik an: „Die Frantzösische Music / gleichwie sie einer sonderlichen Art ist / also brauchet sie auch sonderliche Liebhaber.

---

[35]) Für Beer übertrifft die Kunst alle Natur! Daher kann sich die Musik auch nicht in der Nachahmung der Affekte erschöpfen, denn „die Menschliche Affecten sind nichts als blinde Wegweiser". Die Musik ist „der Freyheit dergestalten ergeben, daß sie sich durchaus nicht vorschreiben, noch viel weniger sich zwingen läßt". Der Künstler ist edel, „ob ihn kein altes Herkommen der Voreltern adelich gebohren ...". „... ich schreibe nicht, wann es einem andern, sondern wann es mir gelegen ist." Diese wenigen Zitate aus Beers Schriften mögen genügen, um seine idealistische Einstellung zu charakterisieren, die von der alten deutschen, theologisch betonten Musikanschauung ebenso weit entfernt ist wie von der gleichzeitigen französischen rationalistischen Musikästhetik.

[36]) Diese Überlegenheit beruht nach Beers Meinung auf den Kastraten und auf der gesanglicheren Sprache der Italiener, und „als sie von Natur aus zur Musik geneigter und dahero inventiöser als die Teutschen seynd". — „Die Instrumentalisten aber / so wohl der Frantzosen als Italiener (Mann vor Mann betrachtet) müssen vor denen Teutschen die Segel streichen lassen." (J. Beer: Musicalische Discurse. Kap. XIX, S. 60 ff.)

[37]) Vgl. Krause, a. a. O., S. 92.

Ihre Suiten klingen brav bey der Taffel / ... und wer ein Liebhaber davon ist / kan jetzt auf vielen teutschen Höfen große Satisfaction von dergleichen composition und instrumenten genießen. Was aber in specie die violin anlanget / habe ich biss dato noch keinen Frantzosen gesehen / der ein Biberisches Solo gespielt hätte. Ihre Sänger seynd ingleichem von keiner großen consequenz, bestehet also ihr größter Ruhm in denen Brandels [38])."

[38]) Musicalische Discurse. Nürnberg 1719, Kap. XIX („Von Teutschen, Welschen, Frantzösischen Sängern und Instrumentisten"), S. 64.

I. Kapitel.

Der französische Einfluß auf das deutsche Musikleben im 17. Jahrhundert.

Die schon seit dem Mittelalter bestehenden, nur selten unterbrochenen Wechselbeziehungen zwischen Frankreich und Deutschland erlebten im Gefolge der Reformation einen neuen bedeutenden Aufschwung. Vor allem war es Frankreich, das dank seiner politischen und kulturellen Überlegenheit bis weit in das 18. Jahrhundert in zunehmendem Maße einen bestimmenden Einfluß auf die Gestaltung der deutschen Zivilisation und Kultur ausübte.

Die innere Notwendigkeit für die fast kritiklose und völlige Annahme französischer Sitten und Einrichtungen liegt wohl in der Tatsache begründet, daß die schon seit der Reformation versinkende mittelalterlich-bürgerliche Kultur Deutschlands unter den schweren Erschütterungen des 30jährigen Krieges vollends zusammenbrach; mit seinen eigenen — zwar nicht erloschenen, aber doch stark erschöpften Kräften — vermochte das deutsche Volk nicht, sich aus den Trümmern seines moralischen und geistigen Lebens eine neue Welt zu bauen; und so begab es sich in die Schule des Auslandes, vor allem in die seines glücklicheren westlichen Nachbarn, um mit Hilfe übernommener Elemente und seiner eigenen schöpferischen Kraft eine neue Blüte seines geistigen Lebens herbeizuführen.

Wie stark der französische Einfluß auf den Gebieten der Politik, des Heer- und Staatswesens, der Wirtschaft, Sprache, Philosophie, Literatur und Baukunst etc. wirksam war, muß als bekannt vorausgesetzt werden [1]). Auf dem Gebiet der Musik dagegen erwuchs Frankreich ein überlegener und erfolgreicherer Rivale in der Gunst des deutschen Publikums in den zahlreichen und

---

[1]) Vergl. dazu u. a.: Karl Lamprecht: Deutsche Geschichte, Bd. VII, 1. Hälfte, S. 18 ff. L. Reynaud: Histoire générale de l'influence française en Allemagne. Paris 1914, Kap. V, S. 157 ff. Curt Gebauer: Geschichte des französischen Kultureinflusses auf Deutschland von der Reformation bis zum 30jährigen Kriege. Straßburg 1911.

überzeugenden Formen des italienischen „Stile nuovo", der auf kirchlichem und weltlichem, auf vokalem wie instrumentalem Gebiete das gesamte deutsche Musikleben grundlegend beeinflußte.

Die mehrfach erwähnte Bedeutung der Fürstenhöfe als hauptsächliche Aufnahme- und Pflegestätten ausländischer Musikformen gilt in viel ausschließlicherem Maße für die französische als für die italienische Musik. Der höfische, rein aristokratisch eingestellte Musikstil Frankreichs wirkte — seinem begrenzten und in gewisser Beziehung einseitigen Charakter entsprechend — auf viel engerem Raume und naturgemäß vorwiegend in den Kreisen, die von vornherein eine starke Neigung zur Nachahmung französischen Wesens bekundeten [2]).

Die deutschen Fürstenhöfe verhielten sich dem französischen Einfluß gegenüber durchaus nicht gleichmäßig. Es sind verschiedene Umstände, deren mehr oder weniger günstige Lagerung Beginn, Dauer und Stärke des Eindringens französischer Bildungselemente bedingten. Neben der geographischen Lage — d. h. größerer oder geringerer Nähe der betreffenden Residenz zu Frankreich — sind es politische (Kriege, Bündnisse, Aufnahme von „Refugiés" usw.) und in der Person des einzelnen Landesherrn beruhende Gründe, die hierbei die Hauptrolle spielen. (Unter den letzteren sind u. a. zu verstehen: persönliche Beziehungen des Fürsten zum Versailler Hof durch Freundschaft, Heirat etc.; vor allem auch auf dem lebendigen Eindruck ausgedehnter Reisen beruhende starke Neigung für französisches Wesen und Kultur [3]).)

---

[2]) Reynaud, a. a. O., betont ganz besonders diesen aristokratischen Charakter der französischen Kultur im Gegensatz zum bürgerlichen der deutschen: „C'est sur la classe aristocratique que s'appuie notre civilisation, c'est son ideal de vie, ses manières, sa morale, ses usages qu'elle érige en norme universelle..." „Le charactère aristocratique des grandes époques de notre civilisation doit être nettement affirmé, comme étant le seul qui permette d'apprécier son influence dans le monde... Dans le passé de la civilisation française les périodes bourgeoises sont des périodes de décadence, d'influence étrangère, de liquidation et de reconstruction. ... au contraire, c'est dans ses périodes bourgeoises (fin du moyen âge, époque actuelle) que l'Allemagne a été le plus elle-même et a surtout agi sur les peuples voisins." S. 192.

[3]) In der Person des Landgrafen Moritz von Hessen (1592—1627) vereinigt sich die Mehrzahl der hier angeführten Bedingungen. Eine auf Grund persönlichen Kennenlernens gegründete enge Freundschaft verband ihn mit Heinrich IV., die in einem 7 Jahre währenden, erst durch den Tod des letzteren beendeten, regen Briefwechsel belegt ist. Seine bedeutenden wissenschaftlichen und musikalischen Kenntnisse und Fähigkeiten sind bekannt. (Über seine Vorliebe für französisches Bildungswesen und die Auswirkungen derselben in seiner Tätigkeit als Fürst und Künstler vergl. Gebauer, a. a. O., Kap. IX, S. 79 ff.)

(Entscheidend für das Eindringen französischer Musik ist natürlich auch das Maß der Kunst- und Musikliebe eines Fürsten überhaupt.)

So sind es bereits seit der Mitte des 16. Jahrhunderts der pfälzische, der hessische und der württembergische Hof, die ein stark französisches Gepräge aufweisen. In dieser ersten Periode des französischen Einflusses, die etwa bis 1635 dauert, sind es jedoch vor allem Elemente des höfisch-gesellschaftlichen Lebens, der Erziehung, Sprache und Literatur, die von Frankreich nach Deutschland dringen. Eine bedeutendere Einwirkung der neuen französischen Musikformen macht sich erst erheblich später geltend, entsprechend der Entwicklung in Frankreich selbst, wo es ja auch erst am Ende des 16. Jahrhunderts — vornehmlich aber seit dem Beginn des 17. — zu einer Bildung und Vervollkommnung dieser neuen repräsentativen Musikformen kommt [4]).

Als erste Boten dieses neuen Lebensideals verbreiten sich bereits im Laufe des 16. Jahrhunderts verschiedene neue französische Tänze in Deutschland, so die Branle, Courante, Gaillarde, Volte. Allerdings bezieht sich diese Verbreitung wohl mehr auf die choreographische Gestalt als auf reale musikalische Vorbilder [5]). Die von den damals noch geübten deutschen Tänzen stark abweichenden, verhältnismäßig schwierigen Schritte dieser neuen Gesellschafts- und Paartänze sowie ihre zunehmende Beliebtheit in den vornehmen Kreisen brachten die Anstellung und das Wirken zahlreicher französischer Tanzmeister an fast allen deutschen Höfen mit sich [6]). Diese Einwirkung französischen Tanzwesens steigerte sich noch mit der Entwicklung des französischen Balletts, die im folgenden kurz charakterisiert sei:

Als Folge der gesteigerten Tanzkultur und des wachsenden Bedürfnisses des französischen Hofes nach prunkvollen, repräsen-

---

[4]) Von Moritz dem Gelehrten z. B. ist eine Äußerung überliefert, wonach er die italienische Musik als die vorzüglichste, die englische als vortrefflich, die französische und belgische als mittelmäßig ansieht. (Vergl. Rommel: Geschichte von Hessen, Bd. VI. Kassel 1837.)

[5]) Aus den 1612 niedergeschriebenen Memoiren Felix Platters, die seinen dreijährigen Aufenthalt in Frankreich schildern (1552—1555) geht hervor, welchen Eindruck der Verfasser nach seiner Rückkehr mit den neuen französischen Tänzen in seiner Heimatstadt Basel machte. (Bei jeder Gelegenheit läßt er sich in seiner Fertigkeit im Gaillarden-Tanzen bewundern.)

[6]) Der Beruf des Tanzlehrers wurde in starkem Maße von den „Refugiés" ausgeübt. (Siehe Gebauer, a. a. O., Kap. III, S. 17.)

tativen Festlichkeiten[7]) bildeten sich seit 1570 die für den Versailler Hof in der Folgezeit so charakteristischen Formen des „ballet de cour" heraus[8]).

Nach einer ersten, durch den Begriff „ballet comique" (mit deklamierten Szenen) gekennzeichneten Periode folgte die Blüte des „ballet melodramatique"[9]) (mit gesungenen Rezitativen), unter Ludwig XIII. um 1617. Schon ab 1621 wurde diese Form von der undramatischen, aber wegen geringerer Aufführungsschwierigkeiten sehr verbreiteten Form des „ballet mascarade" beeinflußt: Es entstand die Form des „ballet à entrées", d. h. mehrere, voneinander unabhängige Aufzüge (entrées) ohne dramatische Idee, bei denen Tanz und Musik die Hauptrolle spielten. Diese Form erhielt sich — unterbrochen durch den Tod Ludwigs XIII. (1643) und das Intermezzo der italienischen Oper in Paris (1645—47), wiederauflebend nach der Fronde unter Benserade — bis zum Auftreten Lullys, der als der eigentliche Erneuerer des Balletts angesehen werden muß; vor allem im Sinne einer musikalisch-dramatischen Ausgestaltung durch Übernahme verschiedener Elemente der Oper.

Die musikalische Gestaltung des Balletts zwischen 1600 und 1650 stand unter dem Zeichen der Trennung zwischen der Person des Tanz-, Vokal- und Instrumentalkomponisten. Die Tänze verfertigten meist Mitglieder der „24 violons du Roy"; so z. B. Chevalier (zwischen 1587 und 1617), Belleville (um 1610—20), Bocan; nach 1620 Louis Constantin, „roi des violinistes", wie später auch G. du Manoir (um 1630)[10]).

Als Komponisten der vokalen Bestandteile der Balletts, der „Airs" und der Chöre, erfreuten sich Guedron (zwischen 1610 und 1620) und Boesset (nach 1620 bis 1643) größter Beliebtheit.

Reine Instrumentalmusik bildeten die „Entrées de luth", polyphone, von einer großen Anzahl von Lautenspielern vor-

---

[7]) Beeinflußt auch durch die gleichzeitige Entwicklung der theatralischen Formen in Italien.

[8]) Vergl. hierzu: Henry Prunières, Le Ballet de Cour en France avant Benserade et Lully. Paris 1914.

[9]) Die verschiedenen Arten des „ballet de cour" entsprechend den Bezeichnungen und Definitionen Prunières. (A. a. O., S. 107 ff.)

[10]) Neben du Manoir, Constantin und Belleville sind auch noch andere „violons du Roy" im Kasseler Balletsuiten-Manuskript vertreten. Vgl. S. 24 f. So z. B. der von Mersenne oft lobend erwähnte Lazarin, der Amtsvorgänger Lullys.

getragene Stücke, die meist von den Hoflautenisten komponiert wurden (so z. B. von Robert Ballard); außerdem die seit 1640 regelmäßig auftretenden Ouvertüren als einzige symphonische Form[11]).

Trotz mancher Mängel, wie das häufige Fehlen einer durchgehenden Handlung und die — besonders in den instrumentalen Teilen — etwas monotone musikalische Gestaltung bildete das Vor-Lullysche Ballett mit seiner Verschmelzung verschiedener Kunstarten eine beachtliche und das Publikum der Zeit begeisternde Verwirklichung des Gedankens an ein Gesamtkunstwerk[12]). Mit seinen prächtigen Kostümen und der verschwenderischen Dekoration, mit den graziös-eleganten, sorgfältig einstudierten Tänzen, bei denen die Mitglieder des königlichen Hauses neben ihren Hofmusikern und Tanzmeistern mitwirkten, mit dem rauschenden Streicherklang der disziplinierten, aus ersten Künstlern bestehenden „24 violons" und dem weicheren Klang der Lauten, die auch zur Begleitung der „Airs" dienten, muß das Ballett auch auf die deutschen Gäste am französischen Hofe einen bezaubernden und nachhaltigen Eindruck gemacht haben und ihnen als ein wesentlicher Bestandteil des bewunderten französischen Hoflebens erschienen sein.

So finden wir schon frühzeitig an den deutschen Höfen, die dem französischen Einfluß am stärksten ausgesetzt waren, Ballettvorführungen in französischer Art. Doch ist auch hierbei zunächst mehr an die Übernahme der szenischen, choreographischen und inhaltlichen Elemente zu denken als der musikalischen, da weder französische noch in Frankreich ausgebildete deutsche Musiker in größerer Anzahl in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts an deutschen Höfen wirkten.

---

[11]) Die Musik zu den Ballets der 1. Jahrhunderthälfte ist uns nur teilweise und nicht in der ursprünglichen Gestalt erhalten. So in einigen Bänden der Collection Philidor, die allerdings nur die Melodien — vor allem der Tänze und Airs — mit einer sehr unzureichenden Begleitstimme enthalten. Vor allem aber in den zahlreichen Bänden „Airs de tablature de Luth" von Bataille, Rob. Ballard u. a., die eine interessantere Ausarbeitung aufweisen, aber als Lautensatz natürlich auch nicht die originale Fassung für Orchester wiedergeben. (Vergl. Prunières, a. a. O., S. 210 ff. und die von ihm im Anhang mitgeteilte Musik zum „Ballet de la delivrance de Renaud" 1617.)

[12]) Man erinnere sich, daß die Schaffung des „ballet de cour" eng mit den Renaissance-Bestrebungen der „Plejade", vor allem mit der Tätigkeit Baïfs verknüpft war. (1571 Gründung der „Académie de poésie et de musique".)

1616 und 1617 finden am württembergischen Hofe Ballettvorführungen statt, bei denen verschiedene Nationen durch entsprechende Kostüme und Tänze charakterisiert werden. Am Schluß vereint die Gäste ein Tanz „auff Teutsche, Welsche und Frantzösische Art“ [13]).

In Dresden, wo das erste Ballett 1622 sattfand, war schon 1620 der Tanzmeister Gabriel Möhlich zur Ausbildung in den neuen französischen Tänzen nach Paris geschickt worden [14]). 1642 war dann bereits ein französischer Ballettmeister, Rimbautté, am Hofe angestellt, als erster einer Reihe von Franzosen, die nach ihm in den nächsten Jahrzehnten dieselbe Stellung innehatten [15]).

Am Schweriner Hof wirkte auch schon 1622 ein französischer Tanzmeister, doch sind keine Ballettvorführungen aus dieser frühen Zeit belegt [16]).

An dem kunstliebenden Braunschweig-Wolfenbütteler Hof wurden die ersten Ballette — soweit darüber Nachrichten vorhanden sind — 1640 aufgeführt. Um 1660 wirkte hier der Tanzmeister de la Marche, und oft wurden französische Musiker aus Celle zu den Veranstaltungen hinzugezogen [17]). In Celle selbst fanden schon 1653 zwei Ballettvorführungen in französischer Art statt [18]). In dem benachbarten Hannover

---

[13]) Vergl. Sittard: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am württembergischen Hofe. Bd. I, Stuttgart 1890. Kap. IV, S. 177: „vnd ist erstlich ein Engelländischer L o r d oder N o b l e m a n auss dem Kopff expracticiert, so gleich auff Englische m a n i e r ein Gaillard getanzt...“ Aus einem anderen überlebensgroßen Kopfe hat „ein Geiger (!) auss Frankreich, neben einem Frantzosen in leibfarber Atlasin Kleydung, sich durch gebrochen, vnd der ein mit Geigen, der ander aber mit einer Courant, die vorige Erstköpffer zu gleichem Frantzösischen Tantz gelockt.“ — S. 183 (bei Schilderung der Tauf- und Hochzeitsfeierlichkeiten von 1617): „Nach verrichteten diesen Teutsch-gravitetischen Täntzen (dazu mit Hörtrummen und Trommetenschall aufgespihlet würdt) erlustigt man sich auch mit nach jetziger Frantzösischen Manier vblichen Galliarden, Branlen, Gavotten, Curanten vnd dergleichen Täntzen...“

[14]) Fürstenau: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Dresden 1861, S. 91.

[15]) François d'Olivet ab 1651; Charles du Mesniel um 1666; Jacques Pilloy, François de la Marche um 1673 usw. 1655 wurde am Dresdner Hofe ein „ballet à entrées“ aufgeführt, bei dem — genau wie in Frankreich — Mitglieder des königlichen Hauses neben den französischen Berufstänzern mitwirkten.

[16]) Clemens Meyer: Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle. Schwerin 1913, S. 23.

[17]) Fr. Chrysander: „Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelischen Capelle und Oper.“ Jahrbücher für musikalische Wissenschaft, Bd. I, S. 147 ff.

[18]) Georg Fischer: Musik in Hannover. Hannover 1903, S. 24. — Die Leitung hatte der französische Ballettmeister Du Hay, den K. Meyer mit dem im Kasseler Manuskript vertretenen du Haye identifiziert. (Un ballet à Cassel

wirkten seit 1666 zwei französische Ballettmeister (Jemmes und le Comte [19]).

An den badischen Höfen waren seit jeher die Beziehungen zu Frankreich recht eng. Der Erbprinz Ferdinand-Maximilian von Baden-Baden hatte selbst lange in Frankreich geweilt, und seine Gemahlin stammte aus französischen Hofkreisen. So war er sicherlich der Hauptanreger und Förderer der seit 1657 in gewissen Abständen stattfindenden französischen Balletts [20]). Ähnlich liegen die Verhältnisse in Baden-Durlach, wo der 1659 zur Regierung gelangende Markgraf Friedrich VI. ebenfalls in seiner Jugend einige Jahre in Paris verbracht hatte. Von 1666 an setzen hier unter der Leitung des Ballettmeisters de Champ Vorführungen ein [21]).

Diese Ballettveranstaltungen in den ersten sechs Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts fallen in eine Zeit, in welcher der Einfluß französischer Musik auf Deutschland noch nicht seine volle Stärke erreicht hatte. Meist handelte es sich nur um vereinzelte Unternehmungen an einigen stark französisierten Residenzen zu besonderen, festlichen Anlässen, die dazu — wie schon erwähnt — mehr eine Nachahmung des äußeren, szenisch-choreographischen Rahmens der französischen Vorbilder als eine stilgerechte Übernahme des musikalischen Elementes darstellten. Meist war der Tanz- oder Ballettmeister der einzige an den Aufführungen beteiligte Franzose. Ihm lag die Erfindung des Inhalts, Inszenierung, Regie, Einstudieren der Tänze und evtl. auch Komposition der Entrées und Airs ob; außerdem tanzte er selbst mit und spielte Violine oder Laute [22]).

Die Schwierigkeiten bei der Gewöhnung der deutschen Musiker an den französischen Instrumentalstil, die große Anzahl franzö-

---

au XVII[e] siècle. Rev. mus. 1938 I, S. 195.) Außer ihm waren noch 5 Franzosen an den Aufführungen beteiligt; zur Verstärkung der Kapelle wurden Musiker aus Dänemark, aus Kassel, Sachsen-Lauenburg, Lüneburg, Lübeck und Wolfenbüttel hinzugezogen. (Georg Linnemann: Celler Musikgeschichte. Celle 1935, S. 45.)

[19]) Georg Fischer, a. a. O., S. 27.

[20]) Ludwig Schiedermair: Die Oper an den badischen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts. S. I. M. G. Jahrg. XIV 1913, S. 193.

[21]) ebda, S. 204.

[22]) Die Anwesenheit eines französischen Tanzmeisters ist aber noch kein Beweis dafür, daß an dem betr. Hofe Ballettvorführungen französischer Art stattfanden. Als Haupttätigkeit der Tanzmeister muß vielmehr die Unterweisung der Prinzen und Prinzessinnen sowie anderer den Hofkreisen angehörenden Personen in den modernen französischen Gesellschaftstänzen angesehen werden.

sischer Geiger und Holzbläser an deutschen Höfen in den nächsten Jahrzehnten, die Studienreisen deutscher Violinisten und Komponisten nach Paris, dies alles beweist die Notwendigkeit einer genaueren, unmittelbaren Kenntnis des neuen französischen Stils, wollte man über die Aneignung der äußeren Formen hinaus zu einer getreuen Wiedergabe des musikalischen Gehalts der französischen Ballett- und Instrumentalkunst gelangen[23]). Die Zeit für ein solcherweise gesteigertes und allgemeineres Interesse an französischer Musik war aber erst gekommen, als die Entwicklung des Balletts und der Instrumentalmusik in Frankreich selbst durch das Wirken Lullys auf eine solche Höhe gebracht worden war, daß diese Formen in noch weit stärkerem Maße als bisher — nun auch auf Grund ihres musikalisch-geistigen Gehalts, — auf die fortschrittlichen, kunstliebenden Kreise Deutschlands Eindruck machten.

Um 1670 setzt diese neue, verstärkte Welle französischen Einflusses ein, doch muß hier zweier Sammlungen französischer Orchestertänze Erwähnung geschehen, die Belege für ein bedeutend frühzeitigeres Musizieren französischer Tanzmusik auf deutschem Boden darstellen. Sie bestätigen die oben erwähnte Bedeutung der persönlichen Initiative einzelner Fürsten und müssen, den Umständen ihrer Entstehung nach, als durchaus vereinzelte Sonderfälle angesehen werden.

Besonders deutlich ist dies bei dem früheren der beiden Werke, der „Terpsichore" des Wolfenbütteler Kapellmeisters Michael Praetorius, die 1612 im Druck erschien[24]). Sie enthält in bunter Folge — Suitenbildungen liegen nicht vor — Branlen, Couranten, Volten, Gaillarden und andere Tänze[25]),

---

[23]) Hierzu vergl. auch die Vorreden Georg Muffats zu seinen Florilegien (1695 und 1698), in denen er die Eigenart des Lullyschen Instrumentalstils ausführlich klarlegt und die Einwände und den Widerstand deutscher Musiker gegen die typisch französische Ornamentik mit dem Hinweis abtut, diese Leute „kennen entweder die Materie nicht oder haben niemals wahre Schüler sondern nur falsche Nachahmer des sel. Lully gehört"!

[24]) Gesamtausgabe der musikalischen Werke von M. Praetorius, herausgegeben von Friedrich Blume, Bd. 15 (Kallmeyer, Wolfenbüttel und Berlin 1929). „Michaelis Praetorij C. Terpsichore ... Darinnen Allerley Französische Däntze ... Wie dieselbige von den Frantzösischen Dantzmeistern in Franckreich gespielet / vnnd vor Fürstlichen Taffeln / auch sonsten in Convivijs zur recreation vnd ergötzung gantz wol gebraucht werden können."

[25]) Die Tanztypen, vor allem die Volten und Passamezzen, lassen die „Terpsichore" als Niederschlag der französischen Tanzübung der zweiten Hälfte des 16. Jahrhdts. erscheinen, deren theoretische Behandlung in der „Orchésographie" des Jean Tabourot (Arbeau) 1588 vorliegt. Die überwiegende Zahl (162 von 311) der Tänze sind jedoch Couranten, womit die früh-

deren Melodien der französische Tanzmeister des Herzogs Friedrich Ulrich Praetorius mitgeteilt hatte und die letzterer auf Anordnung seines Brotherrn in vier- und fünfstimmigen Orchestersatz bringen mußte[26]). (Einen Teil der Tänze veröffentlichte Praetorius in der Fassung des französischen Violinisten Francisque Caroubel.) Aus den Namen der Tänze und den im Vorwort enthaltenen Erklärungen geht hervor, daß der größere Teil von ihnen aus französischen Balletten stammte. Praetorius' eigene Worte beweisen, daß er sich wohl bewußt war, mit der Terpsichore nur einem relativ kleinen Kreis von Interessenten zu dienen[27]), und so sind auch wir nicht berechtigt, von dieser Veröffentlichung aus verallgemeinernde Schlußfolgerungen auf die Verbreitung französischer Instrumentalmusik in Deutschland am Jahrhundertanfang zu ziehen.

Auch zur Zeit des etwa 40—50 Jahre später zu datierenden, zweiten Sammelwerkes — des von Ecorcheville herausgegebenen und besprochenen Suitenmanuskripts der Landesbibliothek zu Kassel[28]) — kann von einem umfassenderen Eindringen des neuen französischen Instrumentalstils noch nicht gesprochen werden. Auch hier ist der persönlichen Anregung des damals regierenden Landgrafen Wilhelm VI. ein entscheidender Einfluß auf die Abfassung der Handschrift zuzugestehen, umsomehr, als er selbst mit einer Sarabande

---

zeitige große Beliebtheit dieses Tanzes, die bis zum Ende des 17. Jahrhdts. andauern sollte, belegt ist.

[26]) „Auff E. F. G. gnedigen Befehlich / hat / .... diese allerley Art Frantzösischer Branslen, Däntze vnd Melodyen / wie deroselbigen nur einige Discant Stimme durch E. Fürstl. G. Dantzmeister Anthoine Emeraud ex Gallia mitbracht / vnd mir alhier einbehendiget worden / auff fünff vnd vier Stimmen zu Componiren vnd zu setzen / mir billich gebühren wollen." — Auch über die Komponisten der Melodien teilt Praetorius interessante Einzelheiten mit: „Nebenst dem ist noch ferner zu wissen / daß die Melodyen vnd Arien .... dieser Däntze / von den Frantzösischen Däntzern / vnd zugleich meistentheils sehr guten Geigers (auff jhre Sprach Violons genant) oder Lautenisten componiret vnd gedichtet seyn / ...." „Vnter diesen seynd noch jetziger zeit Viere des Königes in Franckreich Violons vnd Däntzer / welche zugleich auch darneben gute Componisten, im leben: Als 1. de la Motte, welcher an die 20.000 Kronen mit Dantzlehren erworben. 2. de la Fond. 3. de la Grenee. 4. Beauchamp. Item Richehomme, vnd le Bret.... Vber dass seynd in die 300. Meister zu Paries, so dantzen lehren / vnd zum theil auch componiren .."

[27]) „Darümb ich dann zum anfang diese Frantzösische Music .... zuförderst hohen vornemen Personen / vom Adel vnd andern / welche in Gallia sich in solchen vnd dergleichen Däntzen geübet / zum besten hiermit in Druck herfür geben wollen."

[28]) J. Ecorcheville: Vingt Suites d'orchestre du XVII^{e} siècle français. 1640—1670. Berlin et Paris 1906.

eigener Komposition in dem Manuskript vertreten ist[29]). Auf der anderen Seite beweist die Anwesenheit deutscher Namen unter den Komponisten der Suiten — neben den bedeutendsten zeitgenössischen Franzosen[30]) —, daß um diese Zeit die französische Orchestermusik bereits einen stärkeren Widerhall in den fortschrittlichen deutschen Kreisen gefunden hatte[31]).

In vollem Umfange setzt der französische Einfluß jedoch — wie schon gesagt — erst seit den 70er Jahren ein, zur Zeit und auf Grund der Tätigkeit Lullys. Zunächst noch in erster Linie auf die Höfe beschränkt, zeigt sich dieser entscheidende Vorstoß der französischen Musik in den häufigeren und stetigeren Ballett- und Opernaufführungen an einem Teil der bereits genannten, daneben auch an vielen neu hinzukommenden Residenzen; vor allem aber in der dadurch bedingten Anwesenheit zahlreicher französischer Instrumentalisten, die nun neben den obligaten Ballettmeistern an einer Reihe von Höfen vorübergehend oder für längere Zeit verpflichtet sind[32]). Etwas später beginnen auch

---

[29]) In seiner Jugend hatte der Landgraf 5 Jahre in Frankreich geweilt.

[30]) Die französischen Komponisten sind bei weitem in der Mehrzahl. Neben den oben genannten (S. 19) sind noch Artus, Bruslard, de la Haye, Pinel u./a. — im ganzen 13 — vertreten, denen 3 Deutsche, David Pohle, Adam Drese und Christian Herwig, gegenüberstehen. Dazu kommt noch G. Diessener, dem nach den neuesten Untersuchungen die mit G. D. bezeichneten Kompositionen zuzuschreiben sind, dessen Nationalität aber nicht feststeht. (Vgl. Prunières: Notes sur les origines de l'Ouverture français. S. I. M. G. XII 1911 S. 584 sowie E. H. Meyer: Gerhard Diessener. Z. f. M. w. 1934 S. 405 u. 408.)

[31]) Der Kasseler Hof hatte sich bereits im 16. Jahrhundert durch eine starke Betonung der Instrumentalmusik hervorgetan. Die Zahl der Instrumentalisten stieg von 1567 bis 1596 von 3 auf 15 (die der Sänger in demselben Zeitraum von 5 auf 13). Diese stattliche Anzahl reichte sogar nicht immer aus; so wird bei der Taufe der Tochter Moritz des Gelehrten (1596) die Instrumentalkapelle auf 47 Mitglieder verstärkt und übertrifft damit die Phantasieschilderungen J. Beers, der bei einer Festlichkeit 42 Spielleute den „Pergamasca" aufgeigen läßt. (H. Krause, a. a. O., S. 92.) — Als einziger Ausländer in dieser Zeit ist der französische Lautenist Victor de Montbuysson von 1598 bis 1623 in Kassel nachgewiesen. (E. Zulauf: Beiträge z. Gesch. d. Landgräfl.-Hessischen Hofkapelle zu Cassel.... Cassel 1902. S. 257.) Eine Courante für Laute von V. de Montbuysson befindet sich in Ms. 1030 der Sächs. Staatsbibl. zu Dresden. Um die Zeit der Niederschrift des Suiten-Manuskripts weilte auch der französische Ballettmeister Tiolet in Kassel (von 1659 bis mindestens 1669), wie wir aus dem Reisebericht des Franzosen Chappuzeau wissen. (André Pirro: Remarques de quelques voyageurs, sur la musique en Allemagne ... Riemann-Festschrift. S. 325 ff.)

[32]) Hier sind auch die zahlreichen französischen Schauspieltruppen in Deutschland zu erwähnen, die unter ihrem Personal meist auch Tänzer und Musiker aufwiesen.

die Studienreisen namhafter deutscher Komponisten und Virtuosen nach Paris, um die dort — meist in der Lehre Lullys — erworbenen Kenntnisse im französischen Instrumentalstil nach ihrer Rückkehr in der Heimat kompositorisch und organisatorisch zu verwerten. (So z. B. Georg Muffat, Joh. Fischer, Kusser, Gumprecht, Strobel u. a.)

In den Darmstädter Kapellarchiven finden sich auch schon in den 50er und 60er Jahren des 17. Jahrhunderts französische Namen[33]), doch tritt erst seit 1686 eine geschlossene Gruppe französischer Musiker in Erscheinung. 1685 war der Erbprinz Ernst Ludwig nach Paris gereist und hatte dort im Auftrage seiner Mutter eine Reihe französischer Violinisten verpflichtet[34]). 1688 bereitet aber der zweite Raubkrieg Ludwigs XIV. dem fröhlichen Leben und damit der Anwesenheit der Franzosen am Darmstädter Hofe ein jähes Ende.

Belege für die oben erwähnten Schwierigkeiten bei der Gewöhnung der deutschen Musiker an den neuen französischen Instrumentalstil finden wir in den Archiven des württembergischen Hofes. Anläßlich der Anwesenheit des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin (!) im Jahre 1670 rügt der Herzog in einem Erlaß, daß die Kapellmitglieder „nicht einen Courrant nach Französischer manier perfect aufführen könden". Daher wird der Vicekapellmeister Joh. Fr. Magg mit den übrigen Hofmusikern vorgeladen, um ihnen „ihren bissherigen Ohnfleiss scharpff" zu verweisen und sie daran zu erinnern, „daß zur ergreiffung der französischen manier und Täntz, so offt der Tantzmeister zu Tübingen[35]) sich allhier befinden wirdt und der new ankommene französische Musikant derselben begehren würdt, dieselbe mit ihren Instrumenten iedesmahl ohnweigerlich uffwartten, vnd zu erraichung Ihrer F. D. gdstr. intention in bester

[33]) 1659 wird außer dem italienischen Kapellmeister ein französischer Musiker Jean Duquet entlassen. 1688 tritt in die arg zusammengeschmolzene Kapelle der Violinist und Lautenspieler Vandosme ein. Der 1669 aus Frankfurt verpflichtete Kapellmeister J. B. Preud'homme stirbt, bevor er sein Amt antreten kann. Das seit ca. 1630 durch dauernde Kriege stark in Mitleidenschaft gezogene Musikleben Darmstadts erlebt ab 1671 mit dem Amtsantritt W. K. Briegels einen bedeutenden Aufschwung; zunächst sind aber keine Ausländer in der Kapelle. Die erste Bekanntschaft mit dem neufranzösischen Instrumentalstil geht wohl auf den Lautenisten V. Strobel zurück, der von 1679 bis zu seinem Tode (1689) in D. wirkt. (Vgl. Willibald Nagel: Z. Gesch. d. Musik am Hofe zu Darmstadt. M.f.M. Bd. 32 S. 1 ff.)

[34]) Claude Gaillard, J. B. de Crodt, N. Fairint und den „Vagotisten" Maillard.

[35]) Gemeint ist sicherlich der Franzose Sanry, „maître de danse des plus renommés", bei dem Chappuzeau anläßlich seines Aufenthalts in Tübingen zum Frühstück eingeladen ist. (Pirro, a. a. O., S. 333.)

perfektion vnd Übung der französischen Täntz und manier ihren möglichsten fleiß verwenden sollen“ [36]). Der hierin erwähnte französische Musikant ist in den Listen nicht aufgeführt; erst 1678 erscheinen die Namen von 3 Franzosen (la Rose [37]), Rinsal und Rousselin). Doch vermag auch ihre Tätigkeit die Kapelle noch nicht auf ein zufriedenstellendes Niveau zu bringen, wie Dekrete aus den Jahren 1682 und 1684 beweisen, in denen der regierende Herzog Friedrich Carl die Einrichtung eines besonderen, ausschließlich für die französische Tanzmusik bestimmten Orchesters anordnet [38]). Diese verschiedenen Erlasse beweisen, wie stark auch jetzt noch die Pflege der französischen Musik von der persönlichen Vorliebe und Initiative des betr. Fürsten abhängig war und daß es sich um eine den deutschen Musikern ungewohnte Geigentechnik handelte, die nur durch besonderes Studium und Unterweisung durch in Frankreich selbst geschulte Kräfte zu erwerben war. Die langjährige Anwesenheit J. S. Kussers am Stuttgarter Hofe diente wahrscheinlich auch diesem Zweck neben den durch ihn eingeführten Opernaufführungen (1698 „Acis und Galathea“ von Lully!). Auch der Lauten-, Angélique- und Theorbenvirtuose Joh. Gumprecht aus Straßburg, der von 1688 bis mindestens 1715 in Stuttgart weilte, war ein Vertreter der französischen Tanzsuite und in Frankreich ausgebildet [39]).

Daß die Einführung dieser neuen Violintechnik manchmal sogar auf den Widerstand der deutschen Hofmusiker stieß und zu Beschwerden und Eifersüchteleien Anlaß gab, geht aus dem

[36]) Sittard, a. a. O., S. 59.

[37]) la Rose wird noch 1726 in den Listen geführt.

[38]) In dem erwähnten Dekret beschwert sich der Herzog darüber, daß „wenn die Hoff Musici bei der Fürstlichen Tafel oder in den Zimmern ihre Aufwarttung haben, vnd diejenige beliebte Stück, die man gern hört, besonders die französische Entréen, Ouverturen, Courante und dergleichen präs tiren sollen, entweder Ihnen, auss Mangel der Übung, solche nicht bekandt, oder aber, weil ihrer etliche bey einem parte vnd Buche sich behelffen müssen, nicht zurecht kommen können, daher öfters solche Stücke ihre grace verlieren vnd durch dass ungleiche tempo vder contrastrich eine wiederwärtige harmonie verursacht wird“, ... Deshalb solle jeder Musiker seine Stimme abschreiben und zu Hause üben. 1684 folgt dann ein Reskript, in dem angeordnet wird, daß „zu den französischen Däntzen eine besondere Bande aus der anderen vnd größeren aufgezogen vnd auffgerichtet werde, welche regulariter vnd ordinarie bey solcher Auffwartung erscheinen.“ (Sittard, a. a. O., S. 64.)

[39]) Weitere Belege für die gerade in den 80er Jahren besonders starke Pflege französischer Musik am Stuttgarter Hofe — später nehmen die Italiener einen bevorzugten Platz ein — sind zwei große Balletts (1684 und 1686), verfaßt von dem Balettmeister Courcelles; bei dem ersten wirkten nicht weniger als 7 Franzosen mit.

Wirken Kussers — der als „Fachmann" auf diesem Gebiete hoch geschätzt wurde — am Ansbacher Hofe hervor.

Umgehend nach seiner Ankunft (1683) mußte er tägliche Übungsstunden in der „französischen Manier" mit den Hofmusikern abhalten [40]). Von einem der Kapellmitglieder liegt ein Gesuch vor, in dem er um Befreiung von diesen Übungen einkommt, da er mit dem neuen „kurzen Strich" nichts anfangen und kein Solo mehr spielen könne, überhaupt „nichts saubers mehr mitmachen könte". Dabei spricht aber auch gekränkte Eitelkeit mit, denn er glaubt, als Schüler Schmelzers nichts mehr zulernen zu brauchen. Immerhin scheint der Ansbacher Hof sich innerhalb kurzer Zeit einen Namen als Pflegestätte französischer Musik gemacht zu haben; noch im Jahre 1683 — Kussers Aufenthalt währte nur sehr kurze Zeit — bewirbt sich der Augsburger Joh. Fischer um einen Posten als Komponist und Geiger unter Berufung auf seine Fähigkeiten in der „französischen Manier".

Auch der aus Stuttgart bekannte J. F. Magg sucht 1685 um einen Dienst in der „französischen Musik" nach und gibt dabei an, seit 1670 (!) englische und französische "Opera" komponiert zu haben.

Das Interesse für französische Musik am Ansbacher Hofe datiert seit etwa 1670 [41]). 1673, 1675, und 1678 finden Ballett- und Opernaufführungen nach französischen Vorbildern statt. Deutsche Musiker — so seit 1679 der Dresdener Lautenist Gottfried Basch (Pascha), seit 1683 der Nürnberger Geiger Chr. Anschütz — werden zur Komposition und Einstudierung der Balletts und Entréen der Komödien verpflichtet. Außerdem haben sie dem Markgrafen und seinen Schwestern im Angélique- und Guitarren- bzw. Geigenspiel „à la Françoise" Unterricht zu erteilen. In einem Gutachten über die Ausbildung und Fähigkeiten zweier Kapellknaben betont der Vicekapellmeister Künstel, daß er besonders darauf gesehen habe, wie sie sich besser „perfectionieren" könnten, „zu mahln bey bestellung Französischer Partien: da die Violin oder Diskant 6fach, die Braccien: Violon und Fagott aber nothwendig doppelt besetzt seyn solten: ziemliche subiekta erfordert werden . . ." [42])

---

[40]) Curt Sachs (Jd.): Die Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Johann Friedrich. (1672—86) S. I. M. G. Jg. 11 1909—10, S. 131.

[41]) Der regierende Markgraf Johann Friedrich hatte — abgesehen von seiner Studienzeit in Straßburg — noch zwei ausgedehnte Reisen durch Frankreich gemacht, von denen er eine ausgesprochene Vorliebe für alles Französische in seine Heimat zurückgebracht hatte.

[42]) Sachs, a. a. O., S. 127/29. Also auch die orchestermäßige Besetzung

Die engen verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen den regierenden Fürsten von Celle, Hannover und Osnabrück [43]) wirkten sich auch auf musikalischem Gebiete aus, und zwar nicht nur in einem gegenseitigen, ständigen Austausch von Musikern, sondern auch in einer fast gleichzeitigen und gleichmäßig vollkommenen Umstellung der Hofmusik auf den französischen Stil. Celle und Osnabrück sind die deutschen Residenzen, die am frühesten ein nur aus Franzosen bestehendes Orchester aufweisen, und in Hannover, wie auch in Celle, versuchte man — zeitiger als an anderen deutschen Höfen — es in jeder Beziehung dem Versailler Ideal gleichzutun [44]).

In Celle wird 10 Jahre nach den oben erwähnten Ballettaufführungen eine Neuordnung der Kapelle unter starker Berücksichtigung der französischen Instrumentalmusik geplant. Aus der dem Herzog vorgelegten Liste unbedingt notwendiger Musiker geht hervor, daß neben zwei schon vorhandenen, in „rechter" und französischer Musik „bestellten" Violinisten auch die anderen, noch zu verpflichtenden Kapellmitglieder, Sänger, Cornettisten und Trombonisten etc. als Violinisten in „frantzösisch Music" zu „brauchen" sein müßten.

Die Blütezeit des Celler Hofes, und damit auch der Hofkapelle, fällt in die Regierungszeit Georg Wilhelms (1665 bis 1705), der, „lebensfroh, vielgereist und prachtliebend", französischem Wesen und französischer Musik stärkstes Interesse

---

der Instrumentalmusik geht auf französischen Einfluß zurück und bedingte einen gesteigerten Bedarf an Instrumentalisten.

[43]) Nach dem Tode des in Celle regierenden Herzogs Christian Ludwig (1665) übernahm die Nachfolge sein bis dahin in Hannover residierender Bruder Georg Wilhelm, während die beiden jüngeren Brüder, Johann Friedrich und Ernst August, Hannover bzw. Osnabrück zugeteilt erhielten. (Vgl. G. Linnemann, a. a. O., S. 51 ff.)

[44]) Chappuzeau (Pirro, a. a. O., S. 333), der in seinem Reisebericht zeigen will, wie prächtig die kurfürstlichen Höfe in Deutschland eingerichtet sind, um diejenigen Lügen zu strafen, die glauben, „que toute la politesse et la galanterie du siecle sont renfermées entre Calais et Marseille", nennt den Celler Hof den fröhlichsten, den von Hannover den geordnetsten („la plus reguliere"), den von Osnabrück den galantesten; alle seien schön und prächtig, da keiner der Fürsten Kosten scheue, um den Ruhm des Hauses zu fördern. „Der Bischof von Osnabrück und die Herzöge von Celle und Hannover unterhalten seit mehreren Jahren eine ausgezeichnete Truppe französischer Komödianten ..., und wenn sich ihre drei „Bandes de violon" zusammenfinden, kann man sie die „bande des vingtquatre" nennen, der größte Teil Franzosen und die besten Meister in diesem Berufe". Diese „Bande" diente je 4 Monate dem Bischof von Osnabrück, dem Herzog von Celle und dem von Hannover. (Pirro, a. a. O., S. 334.) — Der „Mercure galant" gibt 1681 die Beschreibung eines Balletts am Hannoverschen Hofe, wo man „imite si galamment toutes les manières de celle de France". (ebda. S. 338.)

entgegenbringt. Seine Gemahlin, aus altem französischen Adelsgeschlecht stammend, bildete den gesellschaftlichen Mittelpunkt der zahlreichen „Refugiés", die in Celle ihre zweite Heimat gefunden hatten [45]).

1667 verpflichtete Georg Wilhelm 7 französische Violinisten, an ihrer Spitze den Kapellmeister Philipp la Vigne, zu denen in den nächsten Jahren noch 4 weitere Franzosen hinzukamen. Seit 1681 wurden, um mit der Entwicklung der Orchestermusik in Frankreich Schritt zu halten, mehrere Oboisten an den Celler Hof berufen, so daß 1683 16 französische Kapellmitglieder im Dienst waren, darunter 7 Oboisten [46]). Bemerkenswert ist vor allem die große Stetigkeit im Personalbestand, in dem nur durch Todesfälle Lücken entstanden, die aber sofort wieder geschlossen wurden. So wirkte bis zum Jahre 1705 ein gut diszipliniertes, fast rein französisches Orchesterensemble, dessen Leistungen über die engen Landesgrenzen hinaus Berühmtheit erlangten und bekanntlich auch den jungen Joh. Seb. Bach zu mehrfachen Besuchen aus Lüneburg anregten. (Zwischen 1700 und 1703) [47]).

In Hannover hatte der französische Geiger J. B. Farinel aus Grenoble jahrelang die Leitung der stark mit Franzosen durchsetzten Kapelle. Bei besonderen Anlässen wurden Musiker aus Celle zur Mitwirkung herangezogen. Beim Amtsantritt Steffanis (1688) sind 10 Kapellmitglieder Franzosen. Anfang der 90er Jahre wird außerdem ein ständiges Ballett unter der Leitung von Desnoyers eingerichtet [48]). 1698 sind unter den 17 Mitgliedern der Kapelle noch 9 Franzosen (außer Farinel); von 1705 an bekommt aber allmählich das deutsche Element die Oberhand, so daß zur Zeit Händels (1711/12) nur noch 3 Franzosen 14 Deutschen gegenüberstehen.

In Braunschweig-Wolfenbüttel stand seit ca. 1660 die Oper im Mittelpunkt. Neben zwei Opern Lullys (1686 Psyché, 1687 Thesée) sind es überwiegend italienische und deutsche Titel, die in dem Verzeichnis der aufgeführten Werke erscheinen; die zahlreichen Ballette dagegen sind stets französ-

---

[45]) In dem 1699 gedruckten Bericht eines Monsieur M. über seine Reise in Deutschland (1681) wird Celle besonders lobend erwähnt. Er trifft dort viele französische Offiziere und nennt den Hof „la retraite des malheureux, et la consolation des affligez". (Pirro, a. a. O., S. 337.)

[46]) Vgl. dazu W. Wolffheim (Jd.): Mitteilungen z. Gesch. d. Hofmusik in Celle. Liliencron-Festschrift 1910, S. 421 ff., sowie G. Linnemann, a. a. O., S. 57 ff. Letzterer zählt nicht weniger als 26 französische Instrumentalisten auf, die in der Zeit zwischen 1666 und 1706 am Celler Hofe wirkten. (S. 161.)

[47]) Vgl. Mizlerische Musikal. Bibl. Bd. IV 1, S. 162 (sog. Nekrolog).

[48]) Seit 1681 wirkte auch eine französische Schauspielertruppe in Hannover.

sisch und veranlaßten die Hinzuziehung französischer Musiker aus Celle [49]).

Nicht alle der oben genannten Residenzen gingen im Anschluß an die Übernahme des französischen Balletts auch zu einer intensiveren Pflege der französischen Instrumentalmusik über, wie sie soeben für eine Reihe west-, süd- und mitteldeutscher Höfe belegt wurde. Teils sind es kriegerische Verwicklungen, die gegen Ende des Jahrhunderts ein regelmäßiges musikalisches Leben unmöglich machten, teils ist es die italienische Musik — besonders die Oper —, die das Interesse mancher Fürsten voll und ganz in Anspruch nahm [50]).

Auf der anderen Seite bedeutet das Fehlen französischer Musikernamen in den Hof- und Kapellisten noch nicht, daß an dem betr. Hofe keine französische Musik getrieben wurde. Bibliotheksverzeichnisse, Gesuche und andere aktenmäßige Belege können oft zur Ergänzung der Personallisten herangezogen werden und zeigen, daß es manchem Fürsten vielleicht an Geld und Gelegenheit zur Verpflichtung französischer Musiker, nicht aber an Neigung zur französischen Musik gefehlt hat.

So führt ein 1662 für den Weimarer Hof vom Kapellmeister Adam Drese aufgestelltes Notenverzeichnis als letzte Nummer — nach fast ausschließlich kirchlichen Vokalwerken und zwei Sammlungen „Melodien“ von V. Strobel — „Ein bundt von Französischer Musik“ auf. In einem anderen Verzeichnis von Dreses eigenen Noten heißt es bei der Inhaltsangabe mehrerer „Pakete“ Noten: „Auch seind vom Hertzog Johan Georgen vnd hertzog Bernhardts frantzösischen sachen

---

[49]) (Fr. Chrysander): Gesch. d. Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper. Jahrb. f. mus. Wissenschaft, Bd. I, S. 147 ff. (Leipzig 1863).

[50]) So z. B. an den badischen Höfen, wo nach andauernden Kriegen im letzten Jahrhundertviertel die italienische Oper einzog. Ein französischer Ballettmeister war jedoch immer im Amt. (Baden-Durlach.) (Schiedermair, a. a. O., S. 371 ff.) Ähnlich liegen die Dinge in Heidelberg, das die verheerenden Folgen des Krieges wiederholt und in stärkstem Maße zu spüren bekam. Nach einer relativ starken Pflege instrumentaler Musik gegen Ende des 16. Jahrhdts. kam es während der ganzen folgenden Zeit — bis zum Übergang der Rheinpfalz an die Pfalz-Neuburger Linie (1685) — nur ganz selten zur Bildung einer Kapelle, wobei die italienische Musik stets bevorzugt wurde. (Fritz Stein: Gesch. d. Musikwesens in Heidelberg ... Heidelberg 1921, S. 59 ff.) Ein französischer Balettmeister am Heidelberger Hofe — M. de Zouay — wird in dem bereits angeführten Reisebericht des Franzosen Chappuzeau (um 1670) erwähnt; der Verfasser nennt ihn einen der bedeutendsten Tanzmeister der Zeit, dessen Baletts in Erfindung und Ausführung in Frankreich, Schweden und anderen „Provinzen“ Europas Bewunderung erregt hätten. (Pirro, a. a. O., S. 334.)

darbey". In einer dritten Liste stehen — nach 73 Nummern Vokalmusik und einer Sammlung mehrstimmiger Sonaten von Schmeltzer, Bertali, Kerll u. a. — unter Nr. 75: „item viel unterschiedliche Allemanden, Balletten, Couranten, Sarabanden, a 4, deren Er selbst (Adam Drese) componiret und auch von anderen authoren colligiret"; unter Nr. 76: „item Französische Arien. Allemanden. Balletten. Sarabanden usw." Dazu in einem Packen „Französische Music von Ihro f. Durchl. Hertzog Johann Georgen etliche Stücke. Bransle de monsieur Constantin. Von Ihro f. Durchl. Herzog Bernhard etzliche Stücke" [51]).

Daß der französische Einfluß durchaus nicht nur auf die Frankreich benachbarten Länder beschränkt blieb, beweist die Geschichte der Schweriner Hofkapelle [52]).

Nach den Unruhen des 30jährigen Krieges, der in Mecklenburg besonders zwischen 1628 und 1640 wütete, begannen in Schwerin seit 1645 neben der kirchlichen Vokalmusik die Tätigkeit einer instrumentalen Hofkapelle sowie theatralische Aufführungen. Jedoch erst der Regierungsantritt Herzog Christians I. (Louis) 1658 führte einen bedeutenden Aufschwung der Hofmusik herbei. Dieser Fürst hatte viele Jahre im Auslande verbracht und sich dabei besonders vom französischen Lebensstil beeindrucken lassen. So verpflichtete er schon sehr frühzeitig französische Violinisten an seinen Hof. (Sechs von 1664—68; acht von 1671—73.) Nach 1673 geht die Kapelle ein, und man behilft sich mit von auswärts geliehenen Musikern. Stets jedoch ist ein französischer Ballettmeister im Dienst, der auch als Geiger mitgewirkt haben mag. Zur Gründung einer ständigen Kapelle kommt es dann wieder 1701 unter Herzog Friedrich Wilhelm. Als Kapellmeister wird der Augsburger Johann Fischer verpflichtet, der in den 3 Jahren seines Wirkens in Schwerin die Kapelle sicherlich im französischen Instrumentalstil erzog [53]).

Auch an dem in enger verwandtschaftlicher Beziehung zu Schwerin stehenden Güstrower Hof finden sich seit der Mitte des 17. Jahrhunderts französische Musiker. Zunächst waren es allerdings nur Sänger, deren Leiter Danielis aber auch verschiedene Ballette verfaßte. (1678 sind 2 Deutsche und

---

[51]) Adolf Aber (Jd.): Die Pflege d. Musik unter d. Wettinern und wettinischen Ernestinern. Bückeburg und Leipzig 1921, S. 153 ff.

[52]) Clemens Meyer, a. a. O., S. 28 ff.

[53]) 1701 wird in den Listen ein Franzose Cherweillier als Hofmusikant und „Maestro de dance" erwähnt; 1709 der Franzose Jean Baptiste als Direktor und Konzertmeister.

4 Franzosen im Dienst.) Gegen Ende des Jahrhunderts versiegt das ohnehin nicht sehr rege Musikleben in Güstrow, und es ist anzunehmen, daß im Bedarfsfalle der Schweriner Vetter mit einigen „Violons" aushalf.

Zum Schluß dieser Übersicht (die zwar nicht Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, aber wohl die bedeutendsten Einflußstätten französischer Musik in Deutschland berücksichtigt) sei noch auf den Dresdener Hof hingewiesen, dessen Kapellgeschichte dank der Kunst- und Prunkliebe der sächsischen Kurfürsten alle künstlerischen Strömungen und fremdländischen Einwirkungen auf musikalischem Gebiete getreu widerspiegelt. Hier in Dresden, wo bekanntlich keine Kosten gescheut wurden, um mit dem Versailler Hof an Pracht und Aufwand wetteifern zu können, war stets eine besonders große Menge von Ausländern beschäftigt. Neben französischen Ballett- und Schauspieltruppen hatten in musikalischer Hinsicht allerdings die Italiener das Übergewicht, doch finden wir von 1675 an auch französische Geiger oder Tafelinstrumentisten erwähnt. 1679 erfahren wir von 5 französischen Musikern; vom nächsten Jahre ab (Regierungsantritt Johann Georgs III.) wurden aber die Italiener noch mehr als bisher bevorzugt. Unter Friedrich August I. (1694—1733) nimmt dann mit der Nachahmung des französischen Hofwesens auch die Pflege französischer Musik einen bedeutenden Aufschwung. August der Starke war der erste sächsische Fürst, der die „große Cavalierstour" durch Europa machte, und es scheint, „als hätte der Pariser Aufenthalt den entscheidendsten Eindruck auf Friedrich August I. gemacht, denn französische Sitte und Kunst behielt unter seiner Regierung immer das Übergewicht, trotz des Kampfes mit italienischer Muse, die erst nach seinem Tode .... vollständig den Sieg davontragen sollte, ..." [54]).

Schon vor den Aufführungen französischer Tragödien durch die Neuberin wirkten verschiedentlich französische Schauspieltruppen in Dresden. So 1695 und 1699; in demselben Jahre wird in Paris eine Opern-, Ballett- und Schauspieltruppe engagiert, die in der Stärke von 93 Mann — darunter allerdings nur 3 Musiker — zunächst in Warschau, dann bis 1705 in Dresden auftritt. 1696 wurde aus Wien ein „Hautboistenchor" von 9 Musikern für Dresden engagiert, in dem sich gewiß auch Franzosen befanden. Die 1697 ca. 40 Mann starke kurfürstliche Kapelle zählte neben zahl-

[54]) Fürstenau, a. a. O., Bd. II, S. 5.

reichen Polen und Italienern auch 2 französische Oboisten und einen Organisten (François de Tilly); doch waren sicherlich auch unter den Geigern, deren Namen nicht genannt sind, Franzosen.

Nach einer durch den nordischen Krieg verursachten Krise beginnt 1709 unter dem Musikintendanten und „directeur des plaisirs", Kammerhern von Mordaxt, eine neue Blütezeit im Theater- und Musikbetrieb. Im Vorjahre hatte der König persönlich in Lille eine französische Truppe verpflichtet, darunter 4 Violinisten, so daß die kurfürstliche Kapelle 1709 unter ihren 31 Mitgliedern eine stattliche Anzahl französischer Instrumentalisten aufwies. Konzertmeister war der bis 1706 in Berlin als Hoftanzmeister und Dirigent der königlichen Tanzmusik angestellte J. B. Volumier. In dem, nur mit den Instrumentennamen (Haute-contre, taille usw.) bezeichneten Violinenchor war die Mehrzahl sicherlich auch Franzosen. Von je 2 französischen Cellisten, Flötisten und Oboisten sind die Namen überliefert; dazu treten etwas später noch der Oboist Franç. le Riche, der Geiger le Gros und der Cellist Houlondel le père. Somit sind 10 Franzosen fest nachweisbar, doch mögen einschließlich der Musiker der Schauspiel- und Ballett-Truppen mindestens 18—20 französische Instrumentalisten zu dieser Zeit am Dresdner Hof gewirkt haben[55]). Aus den zahlreichen Beziehungen Dresdens zu Paris sei das Gastspiel Pantalon Hebenstreits hervorgehoben, der 1705 am Versailler Hof und bei Ninon de l'Enclos mit großem Erfolg konzertierte, der umso bemerkenswerter war, als man im allgemeinen in Frankreich eine sehr geringe Meinung von der deutschen Musik und der Fähigkeit der deutschen Musiker hatte[56]). Verschiedene Kapellmitglieder — darunter Volumier und Pisendel — weilten 1714 im Gefolge des Kronprinzen in Paris. Auch die Anwesenheit Louis Marchands in Dresden (1717) mag in diesem Zusammenhang erwähnt werden.

Das in diesem Kapitel bisher angewandte Verfahren, den französischen Einfluß auf die deutsche Musik nur an Hand aktenmäßig belegter Daten (wie Ballett- und Opernaufführungen, Anwesenheit französischer Musiker und Tanzmeister an den Höfen usw.) darzustellen, mag äußerlich und vielleicht auch überflüssig erschei-

[55]) Mit den Schauspielern, Tänzern, Dekorateuren usw. waren weit über 60 Franzosen in Dresden angestellt.

[56]) Über Hebenstreit wurde in einer zeitgenössischen Schrift folgendermaßen geurteilt: „d'autant plus digne de curiosité, qu'il venait d'un pays peux sujet à produir des hommes de feux et de génie." (Brenet: Les concerts en France... S. 135.)

nen, vor allem angesichts des umfangreichen musikalischen Materials, das deutliche Spuren dieses Einflusses aufweist und eine zusammenhängende Darstellung in diesem Sinne bisher noch nicht erfahren hat. Eine solche Darstellung wäre jedoch — da sie neben der gesamten instrumentalen Musik auch Oper und Lied zu berücksichtigen hätte — weit über den notwendig begrenzten Rahmen dieser Arbeit hinausgegangen; zumal — besonders auf dem wichtigen Gebiet der Lautenmusik — vorerst eine Fülle handschriftlichen Materials herangezogen und erschlossen werden müßte. Abgesehen davon bieten die angeführten Belege in ihrer Gesamtheit eine sichere, nicht auf mehr oder minder subjektivem Urteil beruhende Grundlage für die folgenden Untersuchungen: Sie gestatten verschiedene Rückschlüsse über Art und Stärke, gesellschaftliche, weltanschauliche Bedingtheit des französischen Einflusses und ermöglichen die Abgrenzung einzelner Epochen innerhalb des 17. Jahrhunderts die Aufnahme französischen Musikgutes durch Deutschland betreffend.

Ehe jedoch Schlußfolgerungen dieser Art gezogen werden, soll noch ein kurzer Blick auf den französischen Anteil im Musikleben einiger freier Reichsstädte geworfen werden. Um diesen Anteil festzustellen, können allerdings Daten der vorerwähnten Art nicht benutzt werden, da — mit ganz wenigen Ausnahmen — keinerlei französische Künstler im Dienste der freien Städte nachweisbar sind. Johann Beer hatte mit gutem Recht auf die Höfe als Hauptpflegestätten der französischen Instrumentalmusik hingewiesen [57]), doch bedeutet das nicht, daß der neue französische Stil spurlos an der städtischen Musikpflege und -produktion vorübergegangen wäre, nur brachte es die Art und Einstellung der Musikorganisation in den Städten — vor allem die Vielgestaltigkeit des musikalischen Lebens — mit sich, daß ausländische Stileinwirkungen — besonders wenn sie sich, wie in diesem Falle, nur auf ein begrenztes Gebiet weltlicher Musik beschränkten — niemals die vorherrschende Bedeutung erhalten konnten wie an den einseitig auf Repräsentation und heiteren Kunstgenuß eingestellten Fürstenhöfen. Diese Vielgestaltigkeit bildet eines der Hauptmerkmale der städtischen Musikpflege [58]); ein anderes ist die herrschende Stel-

---

[57]) s. S. 14.

[58]) Man denke z. B. an Hamburg, das allein im 17. Jahrhundert auf den Gebieten der Instrumentalsuite (Brade u. a.), des Liedes (Kreis um Rist), der geistlichen Musik (Aufführung von Oratorien und anderen geistlichen Werken durch das Collegium musicum unter Weckmann), der Orgelmusik

lung, die noch während des ganzen Jahrhunderts — selbst in so fortschrittlichen Städten wie Hamburg, Leipzig, Frankfurt usw. — die Kirchenmusik einnahm.

Diese Bevorzugung der geistlichen Musik — oder besser gesagt: die, trotz quantitativ starker Produktion, noch immer untergeordnete Stellung der weltlichen Musikübung, bedingte eine Zusammensetzung der Stadt- bzw. Ratsmusik, die der Verpflichtung fremder Musiker lediglich zur Ausübung weltlicher Instrumentalmusik äußerst ungünstig war. Man war bestrebt, die Kirchenmusik möglichst unter allen Umständen aufrecht zu erhalten, während — wenn Krieg oder Pest die Stadt heimsuchten — jede weltliche, vor allem Tanzmusik, schon aus moralischen Gründen häufig vollkommen untersagt wurde [59]). Dem von Natur aus schon nicht allzu üppigen, durch Verbote dieser Art noch geschmälerten Einkommen der Stadtmusikanten stand als Vorteil — im Vergleich zu den Musikern im Hofdienst, die bei Kriegen und anderen ungünstigen Zeiten meist kurzerhand entlassen oder nicht mehr bezahlt wurden — die Sicherheit einer oft lebenslänglichen, manchmal erblichen Stellung gegenüber [60]). Doch macht diese materiell beschränkte Existenz im Verein mit der konservativen, auf persönlicher und lokaler Tradition beruhenden Art der städtischen Musikpflege es verständlich, wenn man zugereiste, vor allem ausländische Musiker nur als lästige Konkurrenten ansah und ihnen mit allen Mitteln das Leben und die Berufsausübung in der Stadt unerträglich zu machen suchte.

Aus diesem Grunde konnte sich z. B. der französische Violinist und Cornettist Johannes Aymé nur 3 Monate (1649) in Frankfurt halten [61]), obgleich — wie u. a. aus der Anstellung des in Frankreich ausgebildeten sächsischen Lautenisten Joh. Steffan hervorgeht (1636 — Frankfurt zu den fortschrittlichen, französischer Musik durchaus nicht verschlossenen Städten zählte [62]). Das Frankfurter Collegium musi-

(Reincken und H. Prätorius) und der Oper entscheidend an der Entwicklung der deutschen Musik mitwirkte.

[59]) So z. B. in Frankfurt und Nürnberg. (Vgl. Peter Epstein (Jd.): Die Frankfurter Kapellmusik zur Zeit J. A. Herbst's. A.f.M. VI 1924, S. 58 ff), s. auch: Jos. Sittard, Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg. Altona und Leipzig 1890, S. 24 f.

[60]) Aus diesem Grunde gibt auch J. Beer dem Dienst in den Städten den Vorzug. (Musikal. Diskurse Kap. XIII, „Was die Republiquen vor denen Höfen vor Vorzüge hätten, gute Musiken zu halten?")

[61]) Caroline Valentin: Gesch. d. Musik in Frankfurt am Main. Frankfurt 1906, S. 168.

[62]) Vgl. Epstein, a. a. O. Von 1619 an waren in Frankfurt 2 Laute-

cum (von etwa 1672 an) verkörperte allerdings bis zur Verpflichtung Telemanns als Kapellmeister (1717) mit der Verbindung von Festmahl und musikalischen Darbietungen mehr den Typus des alten convivium musicum [63]). Mit der französischen Oper machte die Frankfurter im Jahre 1700 Bekanntschaft, in dem eine französische, 90 Personen umfassende Truppe 5 Opern von Lully und Cambert aufführte; doch waren Veranstaltungen dieser Art Ausnahmen und nur bei besonderen Anlässen, wie z. B. kaiserlichen Besuchen, üblich [64]).

Vom Standpunkt einer lebendigen, vielgestaltigen und künstlerisch hochstehenden Musikpflege aus betrachtet, müssen Hamburg, Nürnberg und Leipzig als die bedeutendsten freien Städte Deutschlands angesehen werden. Im Gegensatz zu Hamburg, in dessen Musikleben englische Einflüsse eine große Rolle spielten, hatte sich Leipzig seit der Mitte des 17. Jahrhunderts am entschiedensten von allen deutschen Städten — immer mit Ausnahme der Residenzen — dem französischen Wesen auf allen Gebieten des gesellschaftlichen Lebens zugewandt. Doch sei von vornherein festgestellt, daß auch hier in Leipzig von einer so ausschließlichen Pflege französischer Musik wie an den meisten der oben erwähnten Höfe nicht die Rede sein kann; gerade für das Leipziger Musikleben treffen die Merkmale der Vielgestaltigkeit und kirchlichen Ausrichtung in starkem Maße zu. So können auch keine ausländischen, insbesondere französischen Musiker im Dienste der Stadt nachgewiesen werden; vielmehr waren es deutsche Künstler, die — sozusagen aus zweiter Hand — den Leipzigern die Kenntnis der einzelnen Elemente der französischen Musik vermittelten [65]).

Von den drei in Leipzig vertretenen Kultursphären, der kirchlichen, der bürgerlichen und der akademischen, war es die letztere, der das Musikleben der Stadt sein im Vergleich zu anderen Städten charakteristisches Gepräge und sicherlich Anregung und Förderung des musikalischen à la mode-Wesens verdankte.

Vor allem auf dem Gebiete des Tanzes und der Tanzmusik machte sich diese allem Neuen zugewandte Einstellung

---

nisten Mylius, Vater und Sohn, tätig gewesen, von denen der erstere (Joh. Daniel) 1622 eine Sammlung Präambeln, Fugen, Branslen, Couranten, Volten etc. unter dem Titel „Thesaurus gratiarum" herausgegeben hatte (vgl. C. Valentin, a. a. O., S. 121).

[63]) Vgl. G. Pinthus, a. a. O., S. 39 ff.

[64]) C. Valentin, a. a. O., S. 220.

[65]) Zum folgenden vgl. Arnold Schering: Musikgeschichte Leipzigs II. Leipzig 1926.

der Studenten bemerkbar, und zwar in so starkem Maße, daß Leipzig — ungefähr von der Mitte des Jahrhunderts an — als Hauptpflegestätte des modernen, französischen Gesellschaftstanzes galt. Teils hatten die Leipziger Tanzlehrer — die zumeist früher selbst Studenten gewesen waren — ihre Ausbildung in Frankreich genossen [66]), teils standen sie in brieflichem Verkehr mit der 1662 gegründeten „Académie royale de danse" in Paris.

Während auf den Gebieten des Liedes und der Klaviermusik der französische Einfluß erst relativ spät (um die Wende des Jahrhunderts) voll in Erscheinung tritt, ist Leipzig in dieser Hinsicht führend auf dem Gebiet der Instrumentalmusik. Auch hier mag der akademische Kreis bestimmend eingewirkt haben, denn wenn uns auch über das Repertoire der zum größten Teil aus Studenten bestehenden Collegia musica nichts Genaueres bekannt ist, so ist doch nicht zu bezweifeln, daß die zahlreichen, die neuen französischen Tänze enthaltenden in Leipzig veröffentlichten Suitenwerke vorzugsweise in diesen Vereinigungen zur Aufführung gelangten, wenn sie nicht sogar eigens für sie verfaßt waren [67]), was z. B. sicherlich bei dem „Parergon musicum" (5 Teile 1663—72) J. K. Horns der Fall war. Während der erste Teil des „Parergon" 5-st. Suiten in der alten Variationsart enthält und „nach der ietzigen Italiänischen Manier zu spielen" ist, — dabei aber, wie Schering betont, in Melodik und Satztechnik bereits den neuen französischen Stil erkennen läßt — bieten der zweite und vierte Teil vollständige Ballettmusiken in rein französischer Art. Diese Ballette, der studentischen „Pindus-Gesellschaft" gewidmet, deren Mitglied Horn war, sind sicherlich auch szenisch aufgeführt worden. Mit ihnen „dringt zum ersten Male französischer Geist in voller Stärke in die Leipziger Suitenmusik". Alles an diesen Ballettsuiten ist französisch: Titel und Programmerklärungen sind in französischer Sprache gegeben; die Tänze selbst sind nach „der lustigen französischen Manier" zu spielen und reichlich mit „Agréments" versehen; an Tanztypen erscheinen so spezifisch französische wie Bransle, Montirandé, Bransle gay, Entrée u. a. Das 5aktige Orpheusballett ist mit seinem 5stimmigen, 2 Violenstimmen enthaltenden Instrumentalsatz genau der französischen Besetzung nachgebildet. So muß Horn mit Recht „zu

[66]) So der „Vater der galanten Leipziger Tanzkunst", der bereits erwähnte Joh. Pascha, Schüler von Beauchamps in Paris. (Andere bedeutende Leipziger Tanzlehrer waren Ant. Janson (gest. 1667), P. Hebenstreit, G. Taubert u. a.)

[67]) Vgl. Schering, a. a. O., S. 334 ff.

denen gezählt werden, die in Deutschland den französischen Ballettstil damals vollendet beherrschten“ [68]).

Sicherlich hat Horn mit seinem Parergon auf einige Komponisten eingewirkt, die in den folgenden Jahren Suitenwerke mit stark französischem Einschlag in Leipzig veröffentlichten. Hier sei nur Johann Pezels „Musica Vespertina Lipsiaca“ (1669) hervorgehoben, deren z. T. sehr umfangreiche Suiten eine bunte Folge italienischer und französischer Satztypen enthalten [69]), somit Zeugnis ablegend sowohl von dem auf Grund der ausländischen Einflüsse großen Formenreichtum der damaligen deutschen Instrumentalmusik wie von der umfassenden Kenntnis und Beherrschung dieser Formen durch den Leipziger Stadtmusikanten Pezel, In satztechnischer Hinsicht vertritt er allerdings noch den homophonen, barocken „Lapidarstil“.

Mit dem Weggang Pezels erlischt die seit dem Wirken Joh. Herm. Scheins rege Leipziger Suitenproduktion; an dem Aufkommen und der Verbreitung der neufranzösischen Ouvertürensuite (seit etwa 1690) ist Leipzig nicht mehr beteiligt.

Umgekehrt liegen die Verhältnisse auf dem Gebiet der Klaviermusik. Hier wird erst durch Kuhnau ein bedeutenderer Beitrag geliefert. Seine „Clavierübung“ (1. Teil 1689) stellt gleichzeitig das erste Suitenwerk französischer Art im mitteldeutsch-sächsischen Bereich dar. Neben der Lautenmusik, die in Leipzig eine besonders lang-anhaltende und hochstehende Pflege erfuhr und die schon seit der Wende des 16. Jahrhunderts ein Haupteinflußgebiet französischer Stilelemente bildete, sind französische Einwirkungen auch in der Liedproduktion festzustellen, in stärkerem Maße jedoch erst seit dem 2. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts [70]).

Verhältnismäßig sehr frei von französischen Elementen sind die in der Zeit von 1693 bis 1720 in Leipzig aufgeführten Opern. Weder im Orchester noch im Ballett scheinen Franzosen beschäftigt gewesen zu sein [71]).

---

[68]) Schering, a. a. O., S. 397. Die rein homophone Führung der 3 unteren Stimmen in Horns Instrumentalsatz zeigt jedoch noch deutlich den Abstand zu der Satztechnik eines Lully. — Zu Horn vgl. auch: Karl Nef, Gesch. d. Sinfonie u. Suite, Leipzig 1921, S. 68 ff.

[69]) An französischen Tänzen erscheinen z. B.: Allemande, Courante, Sarabande, Bransle, Gay, Amener, Gavotte, Montirade, Doble, Gique etc.

[70]) Vereinzelte französische Tanztypen weist Schering bereits in den Liedern A. Kriegrs nach. (Schering, a. a. O., S. 367.)

[71]) Erst in den letzten Opern macht sich in Tanzliedern und französisch textierten Arien ein gewisser französischer Einfluß bemerkbar, der sicherlich auf Telemann zurückzuführen ist, „dessen Neigungen mit den

Selbst in einer auf Grund der geographischen Lage dem kulturellen Einfluß Frankreichs so stark ausgesetzten Stadt wie Straßburg waren französische Musiker erst nach der gewaltsamen Besitzergreifung durch Ludwig XIV. (1681) im städtischen Dienst, und zwar ausschließlich in der Kirchenmusik angestellt[72]).

Eine bedeutende Rolle im Musikleben Straßburgs spielte der Domkapellmeister Seb. Brossard, der Verfasser geistlicher Kompositionen und des bekannten „Dictionnaire de Musique". Während seiner Amtszeit (1689—98) setzte er sich auch für die Pflege weltlicher Musik ein, indem er Fragmente aus Opern Lullys und anderer französischer Komponisten in der von ihm gegründeten „Académie de Musique" aufführen ließ[73]).

Neben und nach Brossard wirkten noch andere Franzosen in der Kapelle und dem Chor des Münsters. Zahlreich sind seit 1697 die Gastspiele französischer Theatergesellschaften, die teils Komödien, teils — im Opernhaus von 1702 an — auch musikalische Bühnenwerke aufführten.

Sind auch vor 1689 keine Franzosen in den Musikakten Straßburgs nachgewiesen, so macht sich doch die Nähe Frankreichs auf kompositorischem Gebiete deutlich bemerkbar. Zunächst wären die Veröffentlichungen des französisch orientierten Lautenisten Valentin Strobel zu nennen, der 1652 und 1654 zwei Teile „Melodien" in Straßburg „bey dem Authore" herausgab; wichtiger sind die beiden leider nicht erhaltenen Suitenwerke von C. P. Beck (1654) und Joh. E. Rieckh (1658), die zum ersten Male in der Geschichte der Instrumentalsuite neben Balletten, Arien, Branslen, Gavotten (Cavaten!) und Canzonen die vier in der weiteren Entwicklung der Suite so wichtigen Sätze Allemande, Courante, Sarabande und Gigue enthalten! Daß diese frühzeitige Pflege französischer Instrumentalmusik auch in Straßburg auf studentische Kreise zurückzuführen ist, beweist eine Rostocker Veröffentlichung von Nikolaus Hasse („Deliciae musicales" 1658), die in einem „Appendix" Allemanden, Couranten und Sarabanden enthält, „so Straßburgische Studiosi an Rostokische studiosos übersendet"[74]).

Jahren immer mehr von Italien fort und nach Frankreich gingen." (Schering, a. a. O., S. 466.)

[72]) Vgl. M. Vogeleis: Bausteine zu einer Gesch. der Musik und des Theaters im Elsaß. Straßburg 1911, S. 514 ff.

[73]) Außerdem gab Brossard auch für die „Académie" 6 Bände „Airs sérieux et à boire" bei Ballard in Paris heraus.

[74]) Vogeleis, a. a. O.

Von anderen, in ihren Werken den französischen Stil vertretenden Komponisten ist Georg Muffat zu erwähnen, der nach seiner 6jährigen Lehrzeit in Paris von 1670 bis 1674 als Domorganist in Straßburg wirkte und, durch die Kriegsunruhen vertrieben, von hier nach Salzburg ging [75]). Auch J. S. Kusser weilte einige Zeit (1682—83) in Straßburg, und der Lautenist Joh. Gumprecht, der 1688 nach Stuttgart verpflichtet wurde, wurde wahrscheinlich sogar hier geboren [76]).

Hiermit sei die Übersicht über die dem französischen Einfluß vornehmlich ausgesetzten oder für diesen besonders charakteristischen deutschen Musikzentren abgeschlossen. Zusammenfassend ist als Resultat dieser Betrachtungen zunächst folgendes festzustellen.

Wenn C. Gebauer seine allgemeinen Untersuchungen über die politischen und kulturellen Einwirkungen Frankreichs auf Deutschland mit dem Jahre 1635 abschließt, so begründet er diese Abgrenzung mit dem Hinweis, daß von diesem Zeitpunkt an (direktes, militärisches Eingreifen Frankreichs in den 30jähr. Krieg) ein neues Stadium in den kulturellen Beziehungen der beiden Länder einsetzt, und zwar das der stärksten und umfassendsten Aufnahme französischer Bildungselemente durch Deutschland.

Unsere Untersuchungen zeigen nun, daß auch in musikgeschichtlicher Beziehung das 3. Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts den Übergang von einer vorbereitenden Periode, in der nur vereinzelt musikalisches Gut von Frankreich nach Deutschland gelangte, zu einer Epoche der allgemeineren und intensiveren Beeinflussung des deutschen Musiklebens durch die neue französische Instrumentalmusik bedeutet. Zunächst auf die Fürstenhöfe beschränkt, konnten als Hauptmerkmale dieses wachsenden Einflusses die im Laufe der Zeit an fast allen Residenzen stattfindenden Ballettaufführungen nach französischem Muster festgestellt werden; ferner die damit im Zusammenhang stehende Verpflich-

---

[75]) Vgl. die Vorrede Muffats zu seinem Florilegium I.

[76]) Chappuzeau lernt bei seinem Straßburger Aufenthalt auch einen französischen Tanzmeister, Mr. Camet, kennen, der vorher im Dienste des Herzogs von Württemberg gestanden habe und der in der Erfindung und Ausführung von Balletten sowie in der Komposition von „Airs" (!) nur von wenigen in Europa erreicht sei. Über Gumprecht und Strobel äußert sich dieser, die deutschen Musikverhältnisse so überaus günstig beurteilende Franzose folgendermaßen: „Enfin il s'y trouve des plus sçauans Maîtres du Monde dans la Musique, et entre autres Messieurs Gumprecht et Strobel touchent le lut auec vne délicatesse merueilleuse. L'vn et l'autre est parfaitement honneste homme (!), et en grand estime dans Strasbourg." (Pirro, a. a. O., S. 335.)

tung französischer Tanzmeister und Instrumentalisten, sowie das allmähliche Bekanntwerden originaler französischer Instrumentalmusik und die Nachahmung derselben durch deutsche Musiker (Kasseler Manuskript, Suitenwerke Rieckhs und Becks, Horns „Parergon musicum" etc.[77]). Das Stadium stärksten Einflusses Frankreichs auf das deutsche Musikleben beginnt jedoch erst mit dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts. Von etwa 1670 bis 1710 erreicht die Zahl der in deutschen Diensten stehenden französischen Musiker ihren Höhepunkt; neben den Balletts dringen auch die Meisterwerke des Lullyschen Opernschaffens nach Deutschland. Gleichzeitig bekunden die deutschen Musiker ihr zunehmendes Interesse an der neuen französischen Instrumentalmusik durch Studienreisen nach Paris und zahlreiche Veröffentlichungen auf dem Gebiet der Orchestersuite, die seit den 80er Jahren in immer dichterer Folge erscheinen und in diesem Bereich der deutschen Musikübung das französische Element für einige Jahrzehnte zur ausschließlichen Herrschaft bringen. Zwar sind auch auf anderen Gebieten bereits seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts französische Einflüsse festzustellen, nirgends jedoch treten sie in dieser Epoche so klar und in so logischer Entwicklung zutage wie in der Geschichte der Orchestersuite[78]). Diese Tatsache erscheint nicht weiter verwunderlich, wenn man bedenkt, daß es die instrumentalen Teile der Balletts und Opern waren, die Kern- und Ausgangspunkt des aus Frankreich entliehenen Musikgutes bildeten. (Aus diesem Grunde bestand auch die überwiegende Mehrzahl der in Deutschland verpflichteten französischen Musiker aus Instrumentalisten.)

Inwieweit die französischen Suiten deutscher Komponisten sich an die ausländischen Vorbilder halten und in welchem Grade bereits eine Umformung durch deutsche Elemente stattgefunden hat, bedarf noch der gründlichen Unter-

[77]) Einer der frühesten Vertreter französischer Instrumentalmusik in Deutschland ist auch G. Diessener, der wahrscheinlich in Kassel längere Zeit tätig war. Außer „Bransles" vom Jahre 1661 bewahrt die Kasseler Bibliothek von ihm einen Druck auf: „Instrumental Ayrs ...", der neben vielen englischen Stücken Ouvertüren, Allemanden, Airs, Branslen, Couranten, Sarabanden, Jiggs und Gavotten enthält. Außerdem finden sich in den 10 Suiten des Werkes nach französischer Art betitelte Stücke wie: l"amitié, la follatrie, la tempérence etc. Zweimal erscheint die Bransle-Folge: Bransle, Br. gay, Amener, Gavotte, Courante, Sarabande. (E. H. Meyer, a. a. O., S. 410 ff.)

[78]) Dieser Umstand hat die wissenschaftliche Untersuchung dieses Gebietes sehr erleichtert, so daß hier auf die einschlägige Literatur, vor allem auf die Abhandlungen und Aufsätze von Nef, Riemann, T. Norlind, Kretschmar und Besseler verwiesen werden kann.

suchung. Für Riemanns Anschauung, daß sogar in den Ouvertürensuiten der Kusser, Muffat, Fischer usw. traditionelle deutsche Suitenelemente den entscheidenden Anteil haben und nur eine „Assimilation an den französischen Geschmack" vorliegt, spricht der Hinweis, daß die instrumentale Suitenliteratur Frankreichs sich auf Zusammenstellungen aus Opernstücken beschränkt, die dazu bis auf wenige Ausnahmen anscheinend nur handschriftlich verbreitet waren. Gegen eine so geringe Einschätzung des französischen Anteils spricht aber die Tatsache, daß, wenn auch nicht auf dem Gebiet der Orchestersuite, so doch in der zeitgenössischen französischen Klaviermusik ähnliche Suitenbildungen begegnen, wie sie die deutschen „Ouvertüren" aufweisen; außerdem ist zu berücksichtigen, daß die oben genannten deutschen Komponisten ihre Lehrzeit in Frankreich ganz besonders hervorheben und in den Vorreden und Titeln ihrer Werke stets betonen, daß es sich bei ihren Suiten um einen typisch französischen Musikstil handle. (Bei Horns „Parergon" ist die Nachahmung französischer Ballettmusik vollendes unbestreitbar.) Wenn Riemann sogar von den Suiten Reusners und Frobergers behauptet, daß ihnen keinerlei französische Vorbilder zu Grunde lägen und sie „wohl nicht als Werke in französischem Stil gelten können", so räumt er dem zweifellos vorhandenen, spezifisch deutschen Element in diesen Werken auf Kosten des ebenso unbestreitbaren und starken französischen Anteils sicherlich einen viel zu großen Platz ein [79]).

In Frankreich selbst bestand das Repertoire der Klavier-, Lauten- und solistischen Gesangsmusik zum großen Teil aus Transkriptionen und Sammlungen einzelner Ballett- und Opernnummern; ja bis über Couperin hinaus läßt sich ein innerer Zusammenhang der Klavierliteratur mit den pantomimischen Musikformen feststellen. Für Deutschland gilt dies, wie noch ausführlicher darzulegen sein wird, in ungleich geringerem Maße, doch finden sich auch hier in den genannten Gattungen — besonders in dem anonymen Musiziergut der handschriftlichen Tabulaturen und in den Liedveröffentlichungen — zahlreiche Melodien, die ursprünglich als gesungenes oder getanztes Air in einem französischen „Ballet de cour" ihren Platz gehabt haben mögen.

Ein wichtiger Umstand in der Entwicklungsgeschichte des französischen Einflusses muß hier noch erwähnt werden: Während die deutsche Orchestersuite französischer Prägung bis auf wenige,

---

[79]) Vgl. H. Riemann: Hdb. d. Musikgesch. II, S. 447.

örtlich bedingte Ausnahmen (z. B. Horn und Pezel) getreu dem französischen Vorbilde für das höfische Musizieren bestimmt war, wird mit dem Eindringen der französischen Elemente in die Lied-, Klavier- und Lautenmusik auch die bürgerliche Musikübung in die Einflußsphäre der französischen Musik einbezogen. Auch im Laufe dieser Entwicklung bildet der Übergang zum letzten Drittel des Jahrhunderts einen entscheidenden Wendepunkt. Bis dahin waren — vor allem in der Klavier- und Lautenmusik — die neuen französischen Tanzformen sozusagen unter der Oberfläche des Hauptentwicklungstromes geblieben, indem sie, schon wegen ihrer verhältnismäßig kunstlosen und primitiven Gestalt, neben den Variationsreihen und den italienischen Orgelformen nur eine untergeordnete Rolle spielten, vor allem nicht in den gedruckten Veröffentlichungen, sondern nur in den handschriftlichen, zum Hausgebrauch bestimmten Tabulaturen Platz fanden. Dies ändert sich von etwa 1670 an. Ebenso wie auf dem Gebiet der Orchestersuite greifen von nun an namhafte deutsche Klavier- und Lautenkomponisten die französischen Tanzformen auf und machen sie — in mehr oder weniger kunstvoll stilisierter Gestalt — zum Thema zahlreicher Veröffentlichungen [80]). Damit begann erst die Entwicklung, welche die französischen Tanzsätze zu einem bedeutenden Bestandteil des bürgerlichen Musiziergutes machte.

Auf dem Gebiet des Generalbaß-Liedes sind Entlehnungen französischen Melodiengutes schon frühzeitig nachweisbar und im Grunde bis zur Berliner Liederschule hin dauernd mit der Entwicklung dieser Form verbunden. Hier sei nur auf den französischen Anteil an den Melodien eines Heinrich Albert [81]), Johann Rist [82]), Gabriel Voigtländer [83]) und Caspar Stieler [84]) hingewiesen [85]). Es ist in erster Linie das bis in das

---

[80]) Auf dem Gebiet der Lautenmusik bilden die Werke Esajas Reusners (1667 u. 1676) den entscheidenden Beitrag; auf dem der Klaviermusik weniger die Suiten Frobergers, die noch der höfischen Musiksphäre angehören und erst gegen Ende des Jahrhunderts durch ihre Drucklegung eine Verbreitung in weitem Umfange erfahren, sondern die Werke der Nürnberger Klavierkomponisten wie Schultheiss, die beiden Krieger und Pachelbel.

[81]) Vgl. D.D.T. Bd. 12 sowie L. H. Fischer: Fremde Melodien in Heinrich Alberts Arien. V.f.M. Bd. 2, 1886, S. 467, wo 16 Melodien als französisch nachgewiesen werden.

[82]) Vgl. W. Krabbe: Johann Rist und das deutsche Lied. Berlin 1910, S. 32 u. 41 ff., sowie Kretschmar: Gesch. des neuen deutschen Liedes, S. 58, 59 u. 63.

[83]) Vgl. Kurt Fischer: Gabriel Voigtländer. Diss. Berlin 1910, S. 3 u. 31 ff.

[84]) Caspar Stieler verwendet in seiner „Geharnischten Venus" (Hamburg 1660) 9 ausdrücklich als französische Sarabande, Ballet, Arie, Blamande usw. bezeichnete Melodien. (Vgl. auch Kretschmar, a. a. O., S. 79/80.)

18. Jahrhundert übliche Parodieverfahren (Sperontes!), welches die Verwendung französischer Melodien in deutschen Liedersammlungen zur Folge hatte. Die Quellen,, aus denen mittel- oder unmittelbar die deutschen Herausgeber schöpften, bildeten die zahllosen Sammeldrucke von „Airs de cour", „Airs à boire", „Airs sérieux" etc., welche seit dem Anfang des Jahrhunderts die eingängigen französischen Tanzmelodien weit über die Grenzen ihrer Heimat hinaus bekannt und beliebt machten.

Die deutsche Lautenmusik des 17. Jahrhunderts ist bisher noch nicht zum Gegenstand einer zusammenhängenden Darstellung gemacht worden. Nur einzelne Höhepunkte der Entwicklung wie z. B. E. Reusner und die Wiener Lautenisten um Graf Logi und Jean de St. Luc haben eine ausführlichere Würdigung erfahren [86]). Fast völlig unerschlossen ist vor allem die erste Hälfte des Jahrhunderts, die wohl durch den Mangel an namhaften Komponisten und gedruckten Veröffentlichungen die wissenschaftliche Behandlung schwieriger und weniger reizvoll und lohnend erscheinen ließ.

Eine Untersuchung dieser Epoche müßte in erster Linie auf die zahlreichen, an deutschen und auswärtigen Bibliotheken aufbewahrten handschriftlichen Tabulaturen zurückgreifen. Ein Blick auf einige dieser Sammlungen von Lautenstücken zeigt, daß die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts innerhalb der deutschen Lautenmusik eine Periode des Überganges von einer mit dem Ende des 16. Jahrhunderts verklingenden, vornehmlich italienisch orientierten Blütezeit zu einem neuen Aufschwung der deutschen Lautenkunst darstellen. Bereits seit etwa 1600 zeigt es sich deutlich, daß diese Entwicklung in weitgehendem Maße von Frankreich her angeregt und beeinflußt wurde.

Französische Tanzstücke wie Allemanden, Couranten, Volten, Branslen und Gaillarden enthalten z. B. die Hainhoferschen Lautenbücher (6. u. 12. Teil; um 1603) und Fuhrmanns

---

[85]) Abgesehen von den gedruckten Veröffentlichungen sind französische Melodien in großem Umfange auch in den zahlreichen Handschriften des 17. Jahrhdts. nachweisbar. (Vgl. Kap. II.)

[86]) Esajas Reusner behandelt Karl Koletschka in seiner Dissertation, E. R. d. Jüngere ..., die als Heft 15 der Stud. z. Musikwissensch. (1928) erschienen ist; ferner G. Sparmann (Diss. Berlin 1926). — Über die österreichischen Lautenisten s. A. Koczirz: Österr. Lautenmusik zwischen 1650 und 1720. (St. z. Mw. Heft V 1918 S. 49 sowie D. T. Ö. 25. Jahrg. Bd. 50.) — Beispiele aus der deutschen Lautenmusik im 17. Jahrhdt. gibt Tappert: Sang und Klang aus alter Zeit. Berlin 1906, sowie H. Neemann: Archiv alter Lautenmusik, u. a. — Die Abhandlungen von Körte, Radecke und Chilesotti behandeln vornehmlich die Entwicklung im 16. Jahrhdt.

„Testudo Gallo-Germanica“ (1615)[87]). Auf Mylius' „Thesaurus gratiarum“ (1622) wurde bereits hingewiesen. Während Hainhofers handschriftliche Tabulaturen noch die italienische Notation aufweisen, vertreten die beiden Druckwerke bereits die französische Lautentabulatur, die seit etwa 1600 in Deutschland bekannt wurde und an die Stelle der bis dahin in erster Linie üblichen deutschen Lautentabulatur trat. Auch die Anwesenheit französischer oder in Frankreich ausgebildeter Lautenisten in Deutschland, z. B. die oben erwähnten V. de Monbuysson und Joh. Steffan, belegen den zunehmenden Einfluß Frankreichs auf die deutsche Lautenmusik. Eine Übersicht über den Inhalt einzelner, beliebig herausgegriffener Tabulaturen zeigt die überragende Rolle, welche die französischen Kompositionen in der deutschen Lautenpraxis seit der Jahrhundertmitte spielten, vor allem im Gefolge des Wirkens der Pariser Lautenschule, die in der Zeit von etwa 1635 bis 1680 eine einmalige, weil über die Grenzen Frankreichs hinaus bedeutungsvolle Blüte der französischen Lautenmusik herbeiführte[88]). Suiten und einzelne Stücke der hervorragendsten Vertreter dieses Komponistenkreises wie Mezangeau, Pinel, Mouton, Gallot, du But, du Faut, Gautier, Perrine u. a. — zu denen noch die französisierten Straßburger Lautenisten Gumprecht und Strobel gezählt werden müssen — bilden den Hauptbestandteil zahlreicher deutscher Tabulaturen der zweiten Jahrhunderthälfte[89]). Auf ihnen fußt auch der zudem von einem Franzosen ausgebildete E. Reusner, der jedoch als erster deutscher Meister von Rang mit seinen Veröffentlichungen — unter Verwendung der französischen Formen und Lautentechnik — den Schritt von der bloßen Nachahmung und Übernahme französischer Werke zu einer inhaltlich wie stilistisch selbständigen deutschen Lautenkunst vollzog.

---

[87]) Vgl. E. Radecke: Das deutsche weltl. Lied in d. Lautenmusik d. 16. Jahrhdts. V.f.Mw. 1891, S. 285.

[88]) Zur Geschichte der französischen Lautenmusik im 17. Jahrhdt. vgl. Michel Brenet: Notes sur l'Histoire du Luth en France. Riv. mus. V u. VI 1898/99.; ferner O. Fleischer: Denis Gaultier. V.f.Mw. II, 1886, S. 1 ff.

[89]) Als Beispiel sei nur das Mskpt. XVII 18.52^2 der Univ.-Bibl. Rostock erwähnt (J. Wolf: Hdb. d. Notationskde. II, S. 105), das für die Prinzessin Luise von Württemberg bestimmt war und damit einen Beleg für den Anteil der Hofkreise an der Aufnahme der französischen Lautenmusik in Deutschland bildet. Vgl. auch Versteigerungskatalog d. Bibl. W. Wolffheim, S. 31, Nr. 48, 53 u. 55.

II. Kapitel.

Die deutsche Klaviermusik um 1600 und die Tabulaturen bis etwa 1700.

Auf den engen Zusammenhang der Lauten- und Klaviermusik im 16. Jahrhundert ist bereits mehrfach hingewiesen worden[1]). Die führende Rolle, welche die Laute spielte, erklärt sich aus ihrer frühzeitigen technischen Vervollkommnung, ihrer großen Beliebtheit in bürgerlichen und höfischen Kreisen und der reichhaltigen, annähernd sämtliche weltliche und geistliche Musikformen der Zeit umfassenden Literatur. Dazu kam noch die ähnliche gesellschaftliche und aufführungspraktische Stellung[2]), sowie die teilweise Übereinstimmung der beiden Instrumente in klanglicher und dadurch auch spieltechnischer Hinsicht[3]), so daß es erklärlich erscheint, wenn das Klavier bei der Ausbildung einer eigenen, spezifisch „pianistischen" Literatur — ein Vorgang, der eine seit der Mitte des 16. Jahrhunderts allmählich fortschreitende Ablösung von der Orgel und ihrer Technik zur Voraussetzung hatte — in weitgehendem Maße bei der Lautenmusik Anregung und Vorbild suchte.

Diese Anlehnung erstreckte sich sowohl auf das Formenmaterial wie auf Elemente der Satztechnik und Ornamentik.

Unter den Formen, die das Klavier von der Laute übernahm, steht der alte deutsche geradtaktige „Tantz" mit ungeradtaktigem, durch rhythmische Umbildung entstandenem Nachtanz (Sprung, Hupfauf, Proporz usw.) an erster Stelle. Diesen Tänzen, besser Tanzliedern, liegen in den meisten Fällen gesungene Volkstanzmelodien zugrunde, wie auch aus den noch häufig als Überschriften verwendeten Textanfängen hervorgeht. Die Melodie ist bei ihnen

---

[1]) So vor allem bei Seiffert-Weitzmann: Gesch. d. Klaviermusik. Leipzig 1899; S. 21 ff. und W. Merian: Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern. Leipzig 1927 S. 5 ff.

[2]) Beide Instrumente dienten zum Vortrag im kleinen Kreise, zur Begleitung des Gesanges usw.

[3]) Man denke z. B. an die Ornamentik!

das formbildende Element; Rhythmik, harmonischer Ablauf und — der meist symmetrische — Periodenbau sind denkbar einfach gehalten. Ihnen gegenüber stehen die rein instrumentalen Tänze, erkenntlich an der Betonung des rhythmischen Elementes, bei häufig dürftiger Melodik, sowie an reicher Sequenzbildung und oft unsymmetrischer Gliederung [4]).

Zu dieser Gruppe gehören in erster Linie die vom Auslande übernommenen Tanzformen, unter denen die italienischen, meist paarweise auftretenden Tänze, wie Paduane — Galliarde, Passamezzo — Saltarello u. a. weitaus überwiegen. Weniger zahlreich und in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht von geringerer Bedeutung sind die aus England, Frankreich, den Niederlanden und Polen stammenden Tanzformen und Melodien.

Diese deutschen und ausländischen Tänze bilden in ihrer Gesamtheit — neben den Liedübertragungen — den Teil der deutschen Orgeltabulaturen, der sicherlich ausschließlich den Klavierinstrumenten zur Ausführung überlassen blieb [5]). Die gelegentlich auftretenden — auch in der Lautenmusik gebräuchlichen — freien Formen, wie Präludien, Präambeln, Fantasien, Toccaten u. a. waren wohl für sämtliche Tasteninstrumente, die Übertragungen der geistlichen, polyphonen Vokalwerke dagegen nur für die Orgel bestimmt.

Aus diesem Grunde hat auch Merian lediglich die Tänze zum Gegenstand seiner Untersuchung über die Entwicklung eines spezifischen Klavierstils im 16. Jahrhundert gemacht. Da jedoch seine Darstellung — ebenso wie die entsprechenden Ausführungen Seifferts [6]) — nach genauer Durchsicht des vorgelegten musikalischen

---

[4]) Mit Recht betont jedoch E. Mohr (Die Allemande. Zürich 1932) die Schwierigkeit einer restlosen Scheidung zwischen ursprünglich vokal und instrumental erfundenen Stücken. (Instrumentalen Tänzen wurden z. B. später Texte untergelegt; gesungene Tanzlieder verloren im Laufe mehrerer Bearbeitungen mit dem Text auch jedes andere auf ihren Ursprung deutende Merkmal.) Daß der Mehrzahl der hier als instrumental bezeichneten Tänze ursprünglich auch Volksmelodien zugrunde gelegen haben, ist wahrscheinlich, jedoch in diesem Zusammenhang bedeutungslos, da es hier einzig auf den in der Tabulatur in Erscheinung tretenden vorwiegend vokalen oder instrumentalen Charakter der Tänze ankommt.

[5]) Die einseitige Hervorhebung des Cembalo in diesem Zusammenhang (Merian a. a. O. S. 1 ff.) ist irreführend, da als das verbreitetste Tasteninstrument für das häusliche Musizieren bis zum Ende des 17. Jahrhdts. das Clavichord angesehen werden muß (vgl. auch Kinkeldey: Orgel und Klavier... Leipzig 1910 S. 90 u. 95.). Auf der anderen Seite ist unter Orgel in der vorliegenden Arbeit stets die Kirchenorgel zu verstehen, da zur Hausmusik auch Positive und Regale verwendet wurden.

[6]) Seiffert, a. a. O., S. 16 ff.

Materials und auf Grund neuerer Forschungsergebnisse in wesentlichen Punkten der Berichtigung und Ergänzung bedarf, erscheinen an dieser Stelle einige auch für die folgende Untersuchung notwendige Betrachtungen geboten.

Zunächst muß auf den Unterschied hingewiesen werden, der offensichtlich zwischen den gedruckten und den in handschriftlicher Fassung vorhandenen Tabulaturen besteht. Während erstere ausnahmslos von Organisten verfaßt sind, die mit ihren Veröffentlichungen in erster Linie ihren Kollegen und Schülern Anleitung und Material für berufliche Zwecke bieten wollten, waren die Manuskripte — teils von Organisten, teils aber auch von Musikliebhabern verfaßt — wohl meist für den häuslichen Gebrauch klavierspielender Dilettanten bestimmt. Demgemäß liegt das Hauptgewicht der Drucke in den Orgelformen, den Motetten, Toccaten usw., während in den Handschriften den Liedern und Tänzen ein besonders breiter Raum gewährt ist[7]).

Den satztechnischen und stilistischen Einfluß der Lautenmusik zeigen am stärksten die erwähnten deutschen Tänze. Der ursprünglich vokale Charakter ihrer Melodik führte bei der Übertragung auf das Instrument zur Verwendung ziemlich einförmiger Koloraturen und Diminutionen, die das Klavier fast in vollem Umfange von der Laute übernahm. Diese Koloraturen sind in den meisten Fällen nach dem Prinzip der Variation angewendet, d. h. sie treten in stärkerem Umfange erst bei der Wiederholung einer Melodiephrase in Erscheinung[8]). Zu der virtuos gestalteten Oberstimme erklingt eine einfache, aber dem Instrument angepaßte akkordische Begleitung, die den Tanzrhythmus und die Melodie des Stückes klar hervortreten läßt[9]). Diese vollständige Aufgabe

[7]) Vgl. dazu die folgende Besprechung handschriftlicher Tabulaturen.

[8]) Vgl. die deutschen Tänze in den Tabulaturen von Ammerbach, Schmidt d. Ä., Paix, Löffelholtz und in der anon. Tabulatur Berlin 1593. — Auf diese von der Laute übernommene Variationstechnik als wesentliches stilistisches Element der deutschen Klaviertänze im 16. Jhdt. sei an dieser Stelle ausdrücklich hingewiesen.

[9]) Mit Recht ist entgegen der Meinung der obengen. Autoren geltend gemacht worden, daß es sich trotz der einfachen Bearbeitungsart bei diesen Tänzen nicht um für den praktischen Tanzgebrauch bestimmte Literatur handelt. (Vgl. F. Blume: Studien z. Vorgesch. d. Orchestersuite im 15. u. 16. Jhdt. Leipzig 1925 S. 12 u. 19.) Die in den Lauten- und Klaviertabulaturen niedergelegte Musik ist vielmehr nur als Spiel- und Vortragsmusik anzusehen. Abgesehen von der geringen Klangstärke des Clavichords und der rein vortragsmäßigen Bestimmung der Koloraturen spricht gegen die angebliche Verwendung der Klaviertänze als Tanzmusik die Tatsache, daß in keinem theoretischen Werk der Zeit Klavier oder Laute in diesem Sinne erwähnt werden. Das Klavier ist niemals Begleitinstrument zum Tanz ge-

der von den geistlichen Vokalkompositionen abgeleiteten polyphonen Satztechnnik geht Hand in Hand mit einer Vernachlässigung der kontrapunktischen Regeln (Oktaven- und Quintenparallelen), der Stimmführung und der Beibehaltung einer festen Stimmenzahl [10]).

Gegen Ende des Jahrhunderts tritt diese auf volkstümlicher Melodik beruhende, satztechnisch von der Laute beeinflußte Art des deutschen Tanzes gegenüber anderen Formen in den Hintergrund, so z. B. in der Tabulatur des Dresdner Hoforganisten A. Nörmiger.

Diese Handschrift, die — wie aus dem Titel hervorgeht — auf Anordnung des regierenden Vormundes für das „Freulein Sophia/ Hertzogin zu Sachssen" — vermutlich eine Schülerin Nörmigers — geschrieben ist, weist in ihrem Inhalt auf einen engen Zusammenhang mit den musikalischen Darbietungen des Dresdner Hofes. Während der 1. Teil anstelle der bis dahin üblichen Motetten 77 Choräle enthält, sind im 2. Teil neben weltlichen und geistlichen Liedern, sowie einer Reihe von deutschen Tänzen mit Nachtanz (meist ohne Liedtextüberschrift) eine beträchtliche Anzahl rein instrumental erfundener Tänze von besonderem Interesse. Außer den oben genannten italienischen Tanzformen, zu denen noch die Intrade hinzukommt, enthält dieser Teil nämlich eine Reihe von „Aufzügen" und „Mummerey Täntzen", die offenbar auf pantomimische Darbietungen und Tanzfestlichkeiten am Dresdner Hofe zurückgehen. Diese ursprüngliche Bestimmung erklärt auch die gewisse, beabsichtigt erscheinende Reihenfolge, in welcher einige dieser Tänze in der Tabulatur auftreten. (So z. B.: „Frewlein Sophien erster mummerey Tanntz", „Ihr Für. G. anderer Mummerey Tantz", dritter und vierter M. T. und andere derartige Folgen [11]). Diese Ordnungen sind auf einen rein choreographischen Anlaß zurückzuführen und nicht — wie es Merian tut — als erste Ansätze einer Klaviersuite zu werten [12]). Auch in einem anderen

---

wesen, es sei denn in einem größeren Instrumentalverband. Die Gebrauchstanzmusik wurde vielmehr von Blas-, Streich- und Schlaginstrumenten ausgeführt. (Die Tanzlehrer verwendeten meist die kleine Tanzmeistergeige, die Pochette.) Auch die Abbildungen der Zeit bestätigen dies. (Vgl. z. B. die Bildbeilagen in Ecorcheville: 20 Suites d'orchestre ...)

[10]) Synkopenbildungen, Tonwiederholungen und andere von Merian angeführte Merkmale können nicht als charakteristisch für einen von der Laute beeinflußten echten Klavierstil angesehen werden, wie noch nachzuweisen sein wird.

[11]) Merian, a. a. O., S. 234, Nr. 20—22, S. 235, Nr. 23—26.

[12]) Merian, a. a. O., S. 33. Titel wie „Fürstliche Auffuhrunge zum Tantz"

Punkte muß die Darstellung Merians berichtigt werden. Die unzweifelhaft vorhandenen rein instrumentalen, jedoch nicht lautenmäßigen Effekte wie schnelle Tonwiederholungen, Sequenzbildungen, punktierte Rhythmen u. a., die sich in den erwähnten Tänzen — aber auch in den Lied- und Choralbearbeitungen — zeigen, können nicht als Beweis für die Ausbildung eines „echten Klavierstils" angesehen werden; vielmehr belegen sie — zugleich mit der in der ganzen Tabulatur streng durchgeführten Vierstimmigkeit und dem eben erwähnten gebrauchsmäßig-pantomimischen Charakter zahlreicher Tänze — den neben der Laute wirksamen, bisher noch sehr unterschätzten Einfluß der orchestermäßigen Instrumentalmusik auf die Klavierliteratur der Zeit. Bei Nörmiger hat sogar anscheinend eine notengetreue, nicht einmal in Einzelheiten dem Klavier angepaßte Übernahme instrumentaler Vorbilder stattgefunden [13]). Für diese Annahme sprechen außer der zwar schlichten, aber doch stimmenmäßigen Durcharbeitung der drei Begleitstimmen — die linke ist meist ebenso stark wie die rechte Hand an der Bewegung des Stückes beteiligt — die zahlreichen Stimmkreuzungen, der weit auseinandergereckte, oft für Klavier ganz unspielbare Satz [14]), sowie der auffällige Mangel an Koloraturen, den Merian ebenfalls als einen spezifisch pianistischen Fortschritt bezeichnet.

Daß die Übernahme instrumentaler Ensemble-Tanzmusik durch

---

und die den Schluß der ganzen Tabulatur bildende „Fürstl. Abfürünge vom Tantz" bestätigen den repräsentativ-choreographischen Charakter dieser Tänze. (Merian, S. 240, Nr. 93 u. S. 258, Nr. 133.)

[13]) Dies gilt auch sicherlich für das der Tabulatur Nörmigers anscheinend nahestehende, im ganzen nur 5 Stücke enthaltende „Tabulatur-Buch Auff dem Instrument Christianus Hertzogk zu Sachsen" (1570—80). Böhme (Gesch. d. Tanzes II S. 77/78) veröffentlicht daraus drei Tänze: „Der heyligen drey Könige Auffzug", „Der Mohren-Auffzug" und „Ein anderer Auffzug'. — Diese Art von Tänzen erwähnt auch M. Prätorius (Syntagma mus. III S. 19): „Ballet aber sein sonderliche Täntze zu Mummereyen und Vffzügen gemacht". Er unterscheidet dabei die Intrada, die Figuren und die Retrajecta (Abzug oder Abführung).

[14]) Die Möglichkeit der Herkunft einzelner Tänze aus der Orchestermusik zieht Merian in diesem Zusammenhang zwar auch in Erwägung, jedoch nur widerwillig und nicht ohne in demselben Atem den „echten Klavierstil" und den Einfluß der Laute auch bei diesen Tänzen zu betonen. (S. 33.) So nennt er z. B. die „frische Intrada" (S. 239, Nr. 33) ein „Stück von echt klaviermäßiger Haltung", während sie vielmehr an Bläserfanfaren erinnert (Intrade als feierlicher Einzug) und Stimmkreuzung enthält. Die in der Tabulatur folgende „geschwinde Intrada" (S. 239, Nr. 34) und die in demselben Zusammenhang nur einige Nummern weiter stehende „Annder Intrada" sind vollends durch ihre weit auseinander liegenden Stimmen für Klavier unspielbar. Anh. Beisp. Nr. 1.

Nörmiger nicht etwa als vereinzelter Fall zu gelten hat, sondern in fast allen Tabulaturen der Zeit eine dem Einfluß der Laute ebenbürtige Rolle spielt, zeigen die gleichfalls von Merian behandelten Tabulaturen von Schmid d. Ae. (1577), J. Paix (1583) und Schmid d. J. (1607). In diesen sind es wiederum in erster Linie die ausländischen Tanzformen, die deutlich auf derartige Vorlagen zurückgehen [15]). So ist z. B. der Pass' è mezzo Antico in der Tabulatur von Paix [16]) nichts anderes als der nur mit vereinzelten Klavierkoloraturen versehene Pass' e mezzo d'Italie aus den „Chorearum molliorum Collectanea" (1583) von Phalèse [17]). Gleichlautende Tänze in beiden Sammlungen sind ferner: Ungaresca mit Saltarello, l'arboscello ballo Furlano, Ballo Milanese, Schirazula, Marazula u. a. Daß trotz des gleichen Erscheinungsjahres der beiden Sammlungen Phalèse diese Tänze in der älteren, wenn nicht sogar ursprünglichen Fassung bringt, ist als sicher anzunehmen. Der weitaus größere Teil der in den „Collectanea" enthaltenen Tänze ist nämlich unverändert aus einer anderen Sammlung desselben Verlegers von 1571 übernommen [18]); für die übrigen — unter ihnen sämtliche bei Paix vorhandenen — ist zwar eine frühere Quelle bisher nicht nachgewiesen, aber bei dem schon im Titel ausgedrückten Anthologie-Charakter der Sammlung unbedingt anzunehmen, so daß Paix und Phalèse möglicherweise aus derselben älteren Instrumentaltanzsammlung geschöpft haben [19]).

An dieser Stelle mögen noch einige Bemerkungenn über die nicht-italienischen ausländischen, insbesondere französischen Tänze der Tabulaturen folgen. Im Gegensatz zu den englischen und niederländischen Tanzmelodien, die im allgemeinen ähnlich wie die deutschen Tänze bearbeitet sind und kaum eigentümlich-nationale

---

[15]) Vgl. Blume (a. a. O., S. 9), der die Begriffsverbindungen: Volkstanz — national-deutsch — liedartig und: Tanz der vornehmen Kreise — ausländisch — instrumental einander gegenüberstellt.

[16]) Merian, a. a. O., S. 135, Nr. 2.

[17]) Blume, a. a. O., Musikbeispiel Nr. 25a.

[18]) Vgl. Blume, a. a. O., Anhang A, vergleichendes Quellenverzeichnis. Einige der in den „Collectanea" veröffentlichten Tänze finden sich auch in „Het derde Musikboexken" von Susato (1551) und in den „7 Livres de Danseries" (1547—1557) von Attaingnant. (Veröffentlicht von H. Expert.)

[19]) Zu der Frage der Priorität der vokalen Chanson- und instrumentalen Tanzliteratur vgl. Blume, a. a. O., S. 107. Bei den in beiden Gattungen gleichnamigen Stücken spricht alles für ein „Bearbeitungsverfahren" auf Grund der lange lebendig bleibenden Melodien der Volksmusik. Im Verhältnis zu den Klavier- und Lautentänzen, die ja — wie erwähnt — Vortragsmusik darstellen, muß jedoch die orchestermäßige Fassung als Gebrauchsmusik im allgemeinen als die frühere angesehen werden.

Züge aufweisen, bedeuten die vorkommenden französischen Tänze eine Bereicherung des Formenmaterials der deutschen Klaviermusik. Im Verhältnis zu dem Tanzgebrauch der vornehmen Kreise, in denen sich die französischen Tänze bereits im 16. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuten, ist jedoch ihre Anzahl in den Tabulaturen auffallend gering, ein Beweis mehr, daß es sich um keine Gebrauchs-Tanzmusik handelt [20]). Bemerkenswert ist ferner, daß französische Tänze nur in zwei, und zwar gedruckten Tabulaturen enthalten sind, bei Schmid d. Ä. (Straßburg!) und Paix, der Niederländer war und sie, wie die obenerwähnten italienischen Tänze, aus französisch-niederländischen Instrumentalsammlungen entlehnte [21]). Das Fehlen jeglicher französischer Tänze in den handschriftlichen Tabulaturen beweist, wie fremd sie damals noch den bürgerlichen Kreisen waren [22]). Eine gewisse Rolle spielen noch die nicht seltenen polnischen Tänze, zahlreich vor allem in der Tabulatur Nörmigers. (Dresden!) Satztechnisch und durch die häufige Hinzufügung eines Nachtanzes zwar dem deutschen „Tanz" ähnlich, verleugnen sie in der Melodik doch nie den fremdländischen, slawischen Charakter.

Dagegen sind Stücke wie „Ungrischr" und „Annhaldischer Auftzugkh" mit Unrecht von Merian und Seiffert als aus Ungarn bezw. Anhalt stammende Melodien bezeichnet worden; sie zeigen keinerlei national-volkstümliche Merkmale, sondern sind nichts anderes als Musik zu Aufzügen oder pantomimischen Darstellungen in entsprechenden fremdländischen Kostümen, wie sie bei den Festlichkeiten der damaligen Zeit beliebt waren [23]).

Dies ist in knappen Zügen das Bild der deutschen Klaviermusik im 16. Jahrhundert, wie es aus den Tänzen der Tabulaturbücher — vornehmlich des letzten Jahrhundertdrittels — abgeleitet werden kann. Wir sahen, wie in manchen nicht unwichtigen Punkten die bis jetzt noch allgemein verbreitete Anschauung über den Charakter dieser Literatur berichtigt werden mußte. So konnte — wenn auch nur andeutungsweise — festgestellt werden,

[20]) Vgl. auch J. Dieckmann (Die in deutscher Lautentabulatur überlieferten Tänze des 16. Jahrhunderts. Kassel 1931. S. 57), die für die Lautentabulaturen dieselben Feststellungen macht.

[21]) Französische Tänze bei Schmid d. Ä. sind z. B.: Galliarda Francoise, la volte du roy, la corante du roy u. a.; bei Paix: Branle, Branle gay, Branle commune.

[22]) Nur aus einer vollständigen Unkenntnis der französischen Sprache ist es z. B. auch erklärlich, wenn in der Tabulatur von Löffelholtz die Chanson „Un gay berger" unter dem Titel „Ung geyber gier" erscheint! (Merian, a. a. O., S. 171, No. 33.)

[23]) Vergl. Kap. I, S. 21.

daß der Einfluß der Lauten- auf die Klaviermusik bei weitem nicht so stark war, wie bisher angenommen wurde [24]); daß auf der anderen Seite aber dem Anteil des Orchestertanzes an Inhalt, Stil und Satztechnik der Klaviertabulaturen eine weitaus größere Bedeutung zugesprochen werden muß [25]).

Diese verschiedenen Einwirkungen anderer Instrumentalgattungen lassen das Bild der reinen Klaviermusik in bezug auf Formenmaterial und technische Gestaltung sehr unselbständig und uneinheitlich erscheinen. Zu einer Verschmelzung und Umbildung der einzelnen Bestandteile kam es im 16. Jahrhundert noch nicht. Ebenso wie das Vorhandensein einer echten Klaviersuitenbildung — die in der Lautenmusik der Zeit nachgewiesen ist [26]) — verneint werden mußte, zeigten unsere kurzen Feststellungen auch, daß eine allzu hohe Meinung von dem Entwicklungsstand, ja nur von dem Vorhandensein eines selbständigen, aus dem Wesen des Instrumentes geborenen Klavierstils sich nicht rechtfertigen läßt.

So erklärt sich auch eher die auffällige Tatsache, daß kurz nach der Jahrhundertwende die Tänze — und damit die eigentliche Literatur für Klavierinstrumente — für einige Jahrzehnte völlig aus den gedruckten Veröffentlichungen verschwinden. Ebenso wie auf dem Gebiet der Lautenmusik und aus denselben, oben erwähnten Gründen entspricht dieser Pause in der Drucklegung weltlicher Klavierformen, die etwa von 1620 bis 1680 anhält, eine Lücke in der wissenschaftlichen Erforschung der deutschen Klaviermusik. Was in dieser Zeit an Kompositionen für Tasteninstrumente im Druck erschien, gehört entweder dem Kreis süddeutscher Organisten an, die — wie z. B. schon aus den Tabulaturen

---

[24]) Dieckmann, a. a. O., S. 76: „Der Vergleich einer Reihe gleichnamiger Lauten- und Klaviertänze zeigt, daß regelmäßig nur der Melodiekern übereinstimmt, während Tektonik und Koloratur (!) abweichen." „Eine weitgehende Übereinstimmung des Melodiegutes konnte durchaus nicht bemerkt werden. Auch haben wir nicht den Eindruck, daß sich Lauten- und Klavierbearbeitungen in nennenswertem Umfange gegenseitig als Vorlage gedient hätten."

[25]) Diese Feststellung konnte erst auf Grund der zitierten Abhandlung F. Blumes gemacht werden, in der die instrumentale Tanzmusik als selbständige Gattung bereits während des ganzen 16. Jahrhdts. nachgewiesen wird.

[26]) Vgl. Dieckmann, a. a. O., S. 64 ff. Die hier angeführten Suitenbildungen in der deutschen Lautenliteratur des 16. Jahrhdts. sind z. T. aus Italien übernommen, zum anderen scheinen sie mit der Passamezzo-Folge zusammenzuhängen, die Blume (a. a. O., S. 128) als erste, auf rein musikalischer Grundlage entstandene, bedeutende Suitenbildung der Orchestermusik bezeichnet. Durch Paix auch in die Klaviertabulaturen übernommen, kann sie doch nicht als Klaviersuite im eigentlichen Sinne angesehen werden.

von B. Schmid d. J. (1607) und J. Woltz (1617) ersichtlich — ganz unter dem Einfluß der venetianischen Orgelmeister stehen und dementsprechend nur die italienischen Orgelformen (Ricercar, Fantasia, Canzone, Toccata usw.) pflegen [27]), oder aber dem norddeutschen Kreis der mittel- und unmittelbaren Sweelinckschüler, deren Schaffen sich ebenfalls auf die genannten italienischen Formen, daneben noch auf die Choralbearbeitung und eine von England inspirierte Variationskunst erstreckt [28]). Erst mit Froberger — so ist die allgemein herrschende Anschauung — kommt die reine Klaviermusik wieder zu ihrem Recht. Der auffällige Abstand zwischen der Entstehung der Werke Frobergers und ihrer erst nach seinem Tode erfolgten Drucklegung deutet zwar darauf hin, daß zu seiner Zeit tatsächlich die Voraussetzungen für das Verständnis seiner neuartigen Klavierkunst in Deutschland vollkommen fehlten [29]), doch kann andererseits nicht angenommen werden, daß vor und neben ihm keinerlei, seinen Suiten zumindest ähnliche Klaviertanzliteratur bestanden haben soll [30]). Es muß vielmehr auch nach dem Absterben der Koloristenpraxis während der ersten drei Viertel des 17. Jahrhunderts eine Produktivität auf dem Gebiete der weltlichen Klaviermusik bestanden haben, welche die Vorbedingungen für die spätere Verbreitung und Herrschaft der „klassischen" Klaviersuite in Deutschland schuf. In dieser Literatur werden sich dann auch wahrscheinlich die beiden Elemente in ihren Anfängen finden, welche die Kennzeichen der ersten großen Blüte der Klaviermusik am Jahrhundertende darstellen:

---

[27]) So z. B. auch die letzte gedruckte deutsche Orgeltabulatur, Kindermanns „Harmonia organica" (1645) und die erste italienische Tabulatur auf deutschem Boden, Klemmes „Partitura seu Tabulatura Italica . ." (1631).

[28]) Dabei ist zu beachten, daß die wirklich „pianistische" Variationstechnik der Virginalisten in dem einzigen Druckwerke dieses Komponistenkreises, der „Tabulatura nova" von S. Scheidt (1624) eine weitgehende Abwandlung im Sinne einer strengen, orgelmäßigen Satzweise erfahren hat. Vgl.: M. Seiffert: J. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler. V. f. Mw. 1891, S. 202 ff., 226, 237.

[29]) Das älteste Autograph Frobergers stammt aus dem Jahre 1649. Orgelwerke von ihm sind erst 1693 im Druck erschienen (D.T.Ö. Bd. IV, Revisionsber.); Klaviersuiten liegen in zwei undatierten Amsterdamer Drucken vor, die jedenfalls auch nicht früher anzusetzen sind. (D.T.Ö. Bd. VI. Revisionsber.)

[30]) So enthalten auch Frobergers Kompositionen einzelne Züge, die sich weder ausschließlich durch eine Übernahme aus dem französischen Klavierschaffen der Zeit, noch aus seinem in starkem Maße vorhandenen schöpferischen Genie erklären lassen, sondern — wie z. B. die variationshafte Verknüpfung einzelner Suitensätze — auf ein nur in der deutschen Instrumentalmusik gebräuchliches Verfahren zurückgehen.

die Suitenbildung und eine nur dem Klavier eigene, aus dem Wesen des Instrumentes geborene Satztechnik.

Wenn es nun das Ziel der vorliegenden Arbeit ist, das Dunkel, das somit über einer nicht unwichtigen Übergangsepoche innerhalb der Entwicklung der deutschen Klaviermusik liegt, zu erhellen, so mußte — wie aus dem Gesagten hervorgeht — in erster Linie auf die handschriftlichen Klaviertabulaturen [31]) der Zeit zurückgegriffen werden. Auf eine, bei dem Fehlen jeder entsprechenden Katalog- und quellenmäßigen Vorarbeit kaum zu erreichende Vollständigkeit hinsichtlich dieses Materials glaubte der Verfasser umso eher verzichten zu können, als diese Tabulaturen — vor allem die der 2. Jahrhunderthälfte [32]) — inhaltlich einander meist sehr ähnlich sind und die hier herangezogenen Quellen vollauf genügen, um ein klares Bild von Stand und Entwicklung der deutschen Klaviermusik in der Zeit von ca. 1630 bis 1700 zu gewinnen.

Nachstehende, bisher noch nicht oder nur teilweise bzw. unzureichend behandelte Manuskripte sind für die folgenden Untersuchungen benutzt worden [33]).

1.)	B^1	mus. ms.	40147	Staatsbibl.	Berlin
2.)	B^2	„ „	40621	„	„
3.)	B^3	„ „	40622	„	„
4.)	B^4	„ „	40623	„	„
5.)	B^5	„ „	40624	„	„
6.)	B^6	„ „	8551	„	„
7.)	B^7	„ „	P 801	„	„
8.)	B^8	„ „	40644	„	„
9.)	B^9	„ „	40268	„	„
10.)	B^{10}	„ „	40035	„	„
11.)	B^{11}	„ „	30078	„	„

---

[31]) Der Ausdruck „Klaviertabulatur“ für die in Frage kommenden Handschriften ist durch die Tatsache gerechtfertigt, daß etwa seit dem 2. Jahrzehnt des 17. Jahrhdts. eine genaue Scheidung zwischen Handschriften für Orgel und solchen für Klavier festgestellt werden kann. Orgel- und Klaviermusik finden sich von nun an fast nie mehr in einem Manuskript.

[32]) Aus der 1. Hälfte des Jahrhunderts sind überhaupt — wohl infolge des 30jähr. Krieges — nur sehr wenige Tabulaturen erhalten.

[33]) Zur Vereinfachung ist jede Handschrift mit einem Kennbuchstaben und — falls mehrere Mss. aus einer Bibliothek stammen — mit einem Koeffizienten versehen. Die hier gewählte Ordnung verzichtet auf jede zeitliche, landschaftliche oder entwicklungsgeschichtliche Gruppierung, sondern beruht lediglich auf der alphabetischen Reihenfolge der Fundorte.

12.) D^1	ms.	2897	Landesb. Darmstadt
13.) D^2	„	2898	„ „
14.) K^1	„	376	Gl. kgl. Samml. Kopenhagen
15.) K^2	„	1997	Ny kgl. Samml. „
16.) K^3	„	292	Thott Kopenhagen
17.) L	„	II. 6. 19	Stadtb. Leipzig
18.) M^1	mus. ms.	1657	Staatsb. München
19.) M^2	„ „	1503	„ „
20.) M^3	„ „	1511	„ „
21.) M^4	„ „	1511	„ „
22.) M^5	„ „	1511	„ „
23.) N	ms.	31781	Bibl. d. Germ. Museums Nürnberg
24.) S^1	„	640	Landesb. Schwerin
25.) S^2	„	617	„ „
26.) W	„	18491	Nationalbibl. Wien

(In dieser Aufstellung befinden sich auch einige Tabulaturen, die nicht für Klavier bestimmt sind: B^3, M^1, S^1; ferner andere französischer Herkunft oder doch von vorwiegend französischem Charakter: B^6, M^2, M^3, M^4, M^5. Für die Hinzuziehung der ersteren war die Absicht entscheidend, auch in diesem Zusammenhang Vergleiche zwischen der Klaviermusik und der zeitgenössischen Literatur für andere verwandte Instrumente, insbesondere in bezug auf Suitenbildungen, zu ziehen; für die zweite Gruppe der bereits im Vorwort dargelegte Plan dieser Arbeit, die Entwicklung der deutschen Klaviersuite besonders auch unter dem Gesichtspunkt des französischen Einflusses zu betrachten.)

Die folgende Beschreibung des Materials nach Anlage, Inhalt und Eigenheiten der Notationsweise[34]) versucht bereits eine gewisse Ordnung nach zeitlichen und stilistisch-entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkten herzustellen. Es sei jedoch von vornherein bemerkt, daß die zeitliche Bestimmung — soweit nicht ganz bestimmte Hinweise in den Tabulaturen dies erleichtern — nicht als bindend angesehen werden kann, da bei den vollkommen undatierten Handschriften die stilkritische Methode kein ausreichendes Mittel zur Bestimmung der Entstehungszeit bildet, vielmehr das gleichzeitige Nebeneinander der verschiedensten Entwicklungsstadien — je durch landschaftliche, dynastische oder

[34]) Es werden hier nur die Besonderheiten und Abweichungen von der üblichen deutschen Orgeltabulatur angeführt. (Vgl. dazu Joh. Wolf: Handb. d. Notationskunde, Bd. II, S. 29 ff.).

persönliche Beziehungen bedingt — ein Hauptcharakterzug dieser Epoche ist.

Bei K^1, K^2 und W, welche die frühesten hier vertretenen Quellen darstellen, ist durch eigenhändige Eintragungen der Verfasser die Entstehungszeit der einzelnen Tabulaturen ungefähr festgelegt.

K^1: Für diese interessante Tabulatur liegt bereits eine kurze Beschreibung vor [35]), so daß an dieser Stelle nur der Inhalt kurz wiedergegeben und die Angaben Hamburgers in einzelnen Punkten ergänzt und berichtigt werden sollen.

Über den Zeitpunkt der Niederschrift dieser Tabulatur [36]) geben uns zwei Eintragungen von der Hand des Schreibers Auskunft. Das Datum „Año 1626, 3. Jan. fecit" (Bl. 2v) bezieht sich anscheinend auf die Komposition der ersten beiden Stücke; die zweite Eintragung: „angefangen, 1639. 3 Januar" wohl auf den Anfang der Niederschrift von der betr. Seite (Bl. 7v) an. (Auffällig ist die Übereinstimmung der beiden Daten in Tag und Monat.) Der Inhalt der ziemlich umfangreichen Handschrift ist denkbar bunt. Der Text — auf der Innenseite des Umschlagblattes befindet sich eine kurze Notationslehre — und die Titel der Psalm- und Choralkompositionen sowie einiger Lieder belegen die deutsche Nationalität des Verfassers.

In dem ersten Teil der Tabulatur überwiegen die geistlichen und regelmäßigen Kompositionen, die in der Folge jedoch gänzlich vor den reinen Klavierstücken zurücktreten. Unter diesen sind die französischen Tanzformen bei weitem in der Mehrzahl, und die beiden einzigen genannten Komponisten — Meschanson und Pinell [37]) — zeigen deutlich, wohin das Hauptinteresse des Schreibers geht. Wenn auch Deutscher, so muß er doch im engsten Zusammenhang mit französischer Musik gestanden haben, was außer durch die Nennung der beiden, über die Grenzen Frankreichs hinaus berühmten Lautenisten auch durch die zahlreichen Allemanden, Couranten, Sarabanden, besonders auch durch Titel wie: Courrante Lavigon mit La Duble, Cour. simple, Cour. La Reÿn,

---

[35]) Povl Hamburger: Ein handschriftl. Klavierbuch aus der 1. Hälfte des 17. Jhdts. Z. f. Mw. 13. Jahrg. S. 133 ff. — Eine teilweise Übertragung dieser Tabulatur aus dem Besitz W. Tapperts befindet sich in der Berliner Staatsbibl. (mus. ms. 40 148).

[36]) Wenn nicht anders bemerkt, handelt es sich im folgenden stets um Handschriften in der neuen deutschen Orgeltabulatur.

[37]) Zweifellos Mezangeau und Pinel. (Vgl. v. d. Borren, Z. f. Mw. 13. Jg. 1931 S. 556.)

Cour. la Boudate, Cour. la Bourbon, Cour. la Chabotte, Le Vulcan usw. belegt wird. Nächst dem französischen wäre der englische Anteil zu nennen, der jedoch meist in eingedeutschter Form erscheint; so als: „Engelendischer Galliard, Engellendisches Liedtgen", vor allem aber in der sehr seltenen Bezeichnung „Devision", die bei der zweimal in der Handschrift vorhandenen Cour. la Bourbon anstatt des gebräuchlicheren „Double" angewendet ist. Auch die hier zum Ausdruck kommende Variationskunst — ebenfalls beim „alio modo" der Allemande Bl. 18 ff. — deutet auf die Technik der englischen Virginalisten. Die „Engelendische Nachtigall" ist ein in Deutschland mindestens bis nach 1680 verbreitetes und anscheinend sehr beliebtes „Repertoirestück" aller Klavierspieler[38]). Die virtuosen Spielfiguren in der zweiten Reprise beruhen auf rein tonmalerischen Absichten und sind sämtlichen Fassungen des Stückes in geringerem oder höherem Grade eigen. An dem englischen Charakter und damit auch der Herkunft der Melodie kann kein Zweifel bestehen, so daß wir in der „Engl. Nachtigall" hinsichtlich der Beliebtheit und Verbreitung eine Art von instrumentalem Gegenstück zum Rolandslied vor uns haben.

Deuten die französischen Tanzformen und dieses virtuose Spielstück sowie die noch später zu behandelnden Suitenbildungen in der Tabulatur auf die zukünftige Entwicklung der Klaviermusik, so wird der Zusammenhang mit der Vergangenheit, d. h. mit der Koloristenepoche, durch die deutsch betitelten Stücke gewahrt. So finden wir einzelne Lieder und Tänze, besonders aber mehrfach den deutschen „Tantz" mit „nach Tantz", auch als „Sprungck" bezeichnet. Zeigen bereits diese Stücke, ebenso wie etwa das „Niederlendische Liedtgen" oder die „Aarie", eine im Gegensatz zu den französischen Tänzen und den verschiedenen Präludien sehr einfache Technik, so sind vollends die Niederungen der Klavierkunst mit der als übermütiges Trinklied studentischer Geselligkeit bekannten „Rundadinella"[39]) und dem sicher ähnlich

---

[38]) Charles v. d. Borren erwähnt die „Engl. Nachtigall" in einem Manuskript 1236 der Christ Church Library Oxford. Verf. fand es in den Mss. B^3, B^4 u. L., außerdem steht sie in Ms. 40 der Danziger Stadtbibliothek.

[39]) Vgl. A. Schering: Musikgesch Leipzigs S. 304; sowie I. Otto: Deutsche Musikauffassung ... S. 69. Auch in den durch die englischen Schauspieltruppen beeinflußten deutschen Komödien wird mitunter die „Rundadinella" gesungen. (Vgl. Joh. Bolte: Die Singspiele der englischen Komödianten ... Hamburg 1893, S. 25.) Zwei Melodien, die Bolte mitteilt (S. 172), zeigen in den mehrfachen Tonwiederholungen eine gewisse Ähnlichkeit mit der in K^1 vorliegenden.

volkstümlichen, rätselhaften „Davatte poden“ und einigen titellosen Stückchen erreicht. Ein wahrlich weiter Umkreis der auf dem Klavier ausgeführten Hausmusik! Von den orgelmäßig strengen Präludien auf den ersten Seiten, den Psalmen und Chorälen, über die französischen, höfischen Tänze bis zu diesen, am Schluß der Handschrift aufgezeichneten Gassenhauern!

Fast sämtliche Stücke sind mit Fingersätzen versehen; stets in der Oberstimme, bei technisch schwierigeren Stücken auch in der linken Hand. In der Rechten werden der 2., 3. und 4. Finger bevorzugt; der Daumen wird nie verwendet, der 5. nur selten, meist nur bei Akkorden. Tonleiter rechts aufw.: 3, 4, 3, 4...; abw.: 3, 2, 3, 2 ... Die linke gebraucht dagegen den Daumen sehr oft und kommt dadurch zu geschickter anmutenden Fingersätzen als die Rechte. Links aufw.: 3, 2, 1, 2, 1, 2, 1 ...; abw.: 2, 3, 2, 3, 2 ... Für vier hintereinander aufsteigende Töne wird aber auch verwendet: 1, 3, 2, 1; oder bei vier ab- und vier aufsteigenden Tönen: 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1.

Verzierungen sind sehr reichhaltig angebracht, aber fast durchweg nur eine Figur ÷|–, die, wie Hamburger bemerkt, in verschiedener Weise ausgeführt sein mag; doch ist ihm entgangen, daß in einem Stück („Als Damon lang geplaget war“ Bl. 26v und 27) drei Varianten dieses Zeichens verwendet sind, und zwar –|– ÷|– ÷|·

Bei weitem nicht so umfangreich ist die — äußerlich wenig gut erhaltene — Handschrift K^2.[40]) Auf dem ersten Blatt befindet sich als Überschrift die Notiz: „Acht stükh auf mein Spinet Instrument“; ferner ein Inhaltsverzeichnis, das aber nicht mit den tatsächlich in der Tabulatur enthaltenen Stücken übereinstimmt. Den Namen des Verfassers bzw. Besitzers der Handschrift sowie die Entstehungszeit liefert uns eine andere Notiz auf der ersten Seite: „den 16 Maÿ 1637 Geörg Obmauhs“ [41]). Ein zweites, mit Bleistift geschriebenes, halb unleserliches Inhaltsverzeichnis steht auf dem letzten Blatt. Die hier angeführten acht Stücke — auch sie geben den Inhalt nicht genau wieder — sind in zwei Gruppen zu je vier Nummern eingeteilt; über der ersten steht: „In der ersten Reihen mit dem kurtzen Clavir“, über der zweiten: „In der anderen Reihen“, was man vielleicht als Hinweis darauf auffassen muß,

---

[40]) Den Hinweis auf diese Tabulatur verdanke ich Herrn Prof. G. Schünemann.

[41]) Auch hier haben wir es also mit einem Ms. deutscher Herkunft zu tun. Unter anderen, halb verwischten Bleistiftnotizen auf der Innenseite des Umschlagblattes steht hinter dem Namen noch „... steinhauser stücke“.

daß dem Besitzer der Handschrift ein zweimanualiges Instrument zur Verfügung stand. Enthalten sind folgende neun Stücke: Balet der Kaihs//erin, More palatino, O du du ... (edler?) Reiter, alio modo (aber keine Variation des vorhergehenden Stückes), ... (unleserlich), Schwedisch Coränta, Mein Balet (darüber mit Bleistift: „Nicodemus"; als „Nicodemus Balet" auch in dem zweiten Inhaltsverzeichnis.), Amor duet thiranisieren, die ... (neue?) Schäfferin, die schwartz farb [42]).

Im Gegensatz zu K^1 macht K^2 einen verhältnismäßig flüchtigen und primitiven Eindruck. Inhaltlich sowie satztechnisch steht die Handschrift in der Nähe der Tabulaturen der Koloristenepoche [43]). Die rechte Hand hat die z. T. stark diminuierte Melodie, die linke eine rein akkordische Begleitung auszuführen (an einzelnen Stellen sind allerdings auch der Linken einige lebhaftere Figuren zugeteilt). In der Regel ist der vierstimmige Satz streng durchgeführt — allerdings mit vielen Quint- und Oktavparallelen —, doch sind so viele Pausen eingefügt, daß Takte lang nur zwei oder drei Stimmen erklingen. Auffällig sind die vollgriffigen, manchmal 9 Töne umfassenden Akkorde auf den Kadenzen, mit Überhöhung des Melodietones durch Terz, Quinte, bisweilen auch Oktave. Da in der Linken dazu der Grundton häufig in drei Oktaven notiert ist — also nicht ausführbar —, ist man veranlaßt, die Anwendung eines 16 Fuß-Registers anzunehmen.

Verzierungen und Fingersätze sind nicht vorhanden.

In den Süden Deutschlands führt uns die Handschrift W, die mit Inhaltsangabe im Katalog der Wiener Nationalbibliothek aufgeführt ist [44]). Es handelt sich um das Klavierbuch der Regina Clara im Hoff, einer Fuggerschen „Hofdame". Das Titelblatt trägt die Jahreszahl 1629, doch erstrecken sich die Eintragungen noch auf eine wesentlich spätere Zeit. Der einzige, in der Tabulatur mit Namen genannte Komponist [45]), der Nürnberger Organist David Schedlich, lebte von 1607 bis 1687 [46]), so daß wir die Entstehungs-

---

[42]) Ferner ohne Noten: „... strauhs". In den Inhaltsverzeichnissen sind noch „Madrigal am Spinrädl" und „Balet am Spinrädl" aufgeführt; nur in dem ersten „Pahsamezo oder Gassenhauer mit einem ...".

[43]) Auf die jüngere Entstehungszeit deuten höchstens die Bezeichnung „Balet" und die „Schwedisch Coränta".

[44]) Tabulae codicum manu scriptorum ..... Vindibonae. 1899 Bd. 10 S. 143—46.

[45]) abgesehen von einer „Couranta Frescobaldi".

[46]) Vgl. Vorwort zu D.T.B. VI 1 (1905) „Nürnberger Meister ..." herausg. von Max Seiffert. S. XXI/XXII.

zeit der von ihm komponierten Stücke frühestens mit etwa 1640, wahrscheinlich aber noch später anzusetzen haben.

Die sehr reichhaltige Handschrift enthält Lieder und Tänze sowie einen Anhang mit 14 Chorälen [47]). Unter den ersten Nummern der Handschrift ist der italienische Anteil besonders stark. So finden wir: Bergamasca, Mascarada (2), Bassa imperiale, Rugiero und Pantalonata. Der alte deutsche Tanz mit Nachtanz erscheint immerhin noch 7 mal; die neuen französischen Tanzformen allerdings in viel größerer Zahl: Ballet (14), Couranta (19), Sarabanda (12), Alamanda (6), Volta (5, darunter 3 „von der Lauten gesetzt") [48]). England ist lediglich mit einer „Galliarda Englesa" vertreten; an deutschen instrumentalen Formen erscheint der „Aufzug". Die Zeit des 30jähr. Krieges mit der Überschwemmung Deutschlands durch Angehörige fremder Nationen kommt in Titeln zum Ausdruck wie: Schwedischer (2), Polnischer und Böhmischer Tanz, Piccolominis Lied u. a. Unter den deutschen Liedern sind zwei Arten zu unterscheiden: Bei der einen besteht die Überschrift aus dem vollständigen Textanfang, so z. B.: „Jetzund kombt die Nacht herbei" oder „Zerspalte nicht betrübtes Herz" usw. Bei der zweiten Gattung erinnert nur noch ein Titelwort an die ursprüngliche Liedvorlage, so z. B. „Daphnis" oder „die Schäfferin", oder steht überhaupt nur noch „ein liedle", „ein österreichisch liedle" u. ä. [49]).

Fingersatzangaben finden sich lediglich in der Bergamasca Nr. 1. Aus ihnen und der Hinzufügung der Buchstaben R und L geht hervor, daß bis auf den Schlußakkord die Rechte nur die Melodie, die Linke die dreistimmige akkordische Begleitung auszuführen hatte.

Als Verzierungszeichen sind vier verschiedene Formen angewandt: ∪ ∩ | | | | Das erste Zeichen — ein nach oben geöffnetes Häkchen — tritt weitaus am häufigsten in Erscheinung und ist wohl als Mordent zu deuten. Durchgängig ist auch ein aus zwei senkrechten Strichelchen bestehendes Ornament verwendet und zwar stets auf der vorletzten Note kadenzierender Takte; gemeint ist also sicherlich ein Triller. Die beiden anderen Zeichen finden sich erheblich seltener, in erster Linie in rein instrumentalen

[47]) Darunter befindet sich je einer von dem Nürnberger Dilher und dem Hamburger J. Schop.

[48]) Die italienische Schreibweise dieser Tanzformen legt allerdings die Vermutung nahe, daß zumindest ein Teil von ihnen aus Italien stammt.

[49]) Über Stücke wie „Ballet des Herrn F. N. sein Eigen liedt" oder „Alamand des Herrn H. K. sein liedt" wird später noch zu sprechen sein.

Stücken, den Allemanden, Couranten und Balletten. Das eine — drei senkrechte Strichelchen — ist auch nur auf längeren Noten zu finden und bedeutet wahrscheinlich ebenfalls ein trillerartiges Ornament; das andere — ein nach unten geöffnetes Häkchen — könnte als Gegenstück zum ersten Zeichen, d. h. als ein mit der Obernote ausgeführter Pralltriller gedeutet werden.

Dieser kurze Überblick über die Handschrift zeigt bereits, daß wir es hier mit einem besonders aufschlußreichen Dokument der Übergangszeit zu tun haben, ein Eindruck, der sich bei der späteren genaueren Betrachtung des Formenmaterials und der Satztechnik bestätigen wird. Jedoch zeigt schon das Inhaltsverzeichnis, wie in den zwei oder drei Jahrzehnten, in welchen die Handschrift angelegt wurde, der zur Zeit des Beginns der Niederschrift noch starke italienische Anteil im weiteren Verlauf völlig von den neuen französischen, instrumentalen Tanztypen verdrängt wurde.

Stammten K^1, K^2 und W aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, so muß die zeitlich ihnen am nächsten stehende Handschrift M^1 bereits um die Jahrhundertmitte angesetzt werden[50]). Eine genaue Datierung ist nicht möglich, doch geben Liedertitel wie „Ferdinañdt der tritte, glorwürdigster heldt“ (Regierungsantritt 1637) und „Stuardisches traüwerlied“, das sich wahrscheinlich auf die Hinrichtung Karls I. (1649) bezieht, immerhin einen gewissen Anhalt.

An dieser Handschrift ist lediglich der Inhalt von Interesse, da von den 104 Tänzen und Liedern sowie den 2 Präambeln, nur die Melodiestimme aufgezeichnet ist[51]). Zwar in Orgeltabulatur geschrieben, ist die Handschrift sicherlich nicht für Klavier sondern für ein Melodieinstrument bestimmt gewesen. Die zahlreichen „trombeter stucklein“ könnten hierbei zumindest als Hinweis aufgefaßt werden.

Die ganze Handschrift trägt den Stempel größter Flüchtigkeit, so daß bei der Mehrzahl der Stücke eine Übertragung sehr schwierig oder gar unmöglich ist. Rhythmuszeichen fehlen oft vollständig oder sind durch das Wort „citissime“ ersetzt; oft sind auch die den Wert und die Anzahl der Noten angebenden waagerechten und senkrechten Striche in vollkommen willkürlicher Menge hingeschrieben.

---

[50]) J. J. Maier: Die Musikalischen Handschriften d. Kgl. Hof- u. Staatsbibl. in München. München 1879 S. 155 Nr. 270.

[51]) Nur selten ist eine durchweg in Terzen geführte zweite Stimme angedeutet oder durch den Zusatz „in der tertz“ vorgeschrieben.

Inhaltlich macht sich in noch stärkerem Maße als in W der Einfluß des Krieges bemerkbar, so bei Titeln wie „Schwedischer felldtzug“ oder „Praiacher Kriegsthon“. Auch eine Reihe von geographische Angaben enthaltenden Überschriften könnte auf die Einwirkung des Krieges deuten, doch ist hier vielleicht auch nur die Herkunft der Melodie aus der betr. Gegend oder — zumal in Verbindung mit dem Wort „Aufzug“ — aus einem Festzuge oder einer Pantomime in Kostümen gemeint[52]).

Unter den zahlreichen deutschen Liedern fällt neben den aus der Kunstliedproduktion stammenden Titeln die große Menge volkstümlicher ja bäuerlicher Überschriften auf; so z. B.: guette Nacht, guette Nacht, Mägdtlein koch mihr Zwifelfisch fein vül, weiß ich Mihr ein schöne Müllerin, Es war einmal ein blinder Jüd, Bauwern lied, Das Kindtlein wiegen, Es wollt guett fischerlein fischen, Hanhsel wo hast dein grädtel gelassen, Es Ist ein Schnitter der heist der Todt (!), Es ging ein armer bettelmann auhs und viele andere. (Ein Beweis mehr, daß es sich hier nicht um eine Klaviertabulatur handelt, da das Klavierspiel nur in wohlhabenderen Kreisen mit einer gewissen Kultur und Bildungsstufe gepflegt wurde. Es sei hier die allerdings nicht zu beweisende Vermutung ausgesprochen, daß es sich bei dieser Tabulatur um das Repertoirebuch eines Stadtpfeifers handelt; ein solcher konnte auch am ehesten auf eine sorgfältige und vollständige Aufzeichnung der ihm im allgemeinen vertrauten Melodien verzichten.)

Der Mehrzahl der Lieder ist noch unter der Bezeichnung a. m. (= alio modo) eine Variation beigefügt, die aus einfacher Diminution besteht und häufig nur zur Hälfte aufgezeichnet ist. Es kommt aber auch das Gegenteil vor, daß die Variation vollständig, die einfache Fassung der Melodie dagegen nur teilweise niedergeschrieben ist.

Tänze und andere instrumentale Stücke sind im Vergleich zu den Liedern nur in geringer Anzahl vorhanden: 7 Balletts, 6 Sarabanden, 3 Couranten, 2 Galliarden, 1 deutscher „Dantz“ etc. Einige Auf- und Einzüge. Trompeterstücke (von diesen 2 als „Trombeta nocturna“ bezeichnet), einige mit z. T. unklaren italienischen Titeln versehene Stücke[53]), unter denen wohl auch

[52]) An solchen landschaftlichen Überschriften kommen vor: englisch, schwedisch, niederländisch, spanisch, türkisch, griechisch (? Allamanta graeca), französisch, brandenburgisch, sächsisch, holsteinisch, westfälisch, auf Italien weisend: anschella friaula, Duo di modene u. a.

[53]) Z. B. Duo di modene (Modena?), Chaschiola tedesca, Anschella (Ancilla ?) Friaula, Mascarata, Cruschada u. a.

Tänze erblickt werden müssen, schließlich 2 primitive, wie Fingerübungen anmutende Präambeln[54]) vervollständigen den Inhalt der Tabulatur.

Eng zusammen gehören die Handschriften M^2, M^3 und M^4, die anscheinend von ein und demselben Verfasser stammen[55]). Zwar fehlt jede Bemerkung, die über ihre Herkunft und Entstehungszeit Aufschluß geben könnte, doch lassen sich in dieser Hinsicht gewisse Folgerungen aus dem Inhalt und aus Eigentümlichkeiten der Notationsart ziehen. Allen drei Handschriften ist gemeinsam, daß sie nicht in deutscher Orgeltabulaturschrift abgefaßt sind, sondern entweder in französischer Klaviernotation — d. h. bis auf die Lage der Schlüssel unsere heutige Schreibweise — (so M^2 und ein Teil von M^3) oder in einer eigenartigen, skizzenhaften Tonschrift (M^4 und der andere Teil von M^3). Berücksichtigen wir weiterhin den rein französischen Inhalt aller drei Bücher, die in ihnen genannten Komponisten Chambonnières, Arthus und Dumont, so kann kein Zweifel an der französischen Herkunft der Handschriften bestehen. (Ob sie in Frankreich oder in Deutschland entstanden sind, ist nicht mit Sicherheit zu sagen; denkbar wäre, daß sie von einem in deutschem Hofdienst stehenden französischen Musiker stammen. In jedem Fall sind sie für unsere Untersuchung von großer Bedeutung als Dokumente einer sonst mit Denkmälern nur sehr stiefmütterlich bedachten Epoche der französischen Klaviermusik.)

Da Dumont 1617, Chambonnières um 1600 geboren ist, wird die Entstehungszeit der drei Handschriften — unter Berücksichtigung der Notationsweise mit 1640—50 sicherlich nicht zu früh angesetzt sein[56]).

M^3 und M^4 zeigen beide die gleichen Züge größter Flüchtigkeit und ganz primitiver Notationsweise. Von den 15 Tänzen in M^3 sind 10, in M^4 alle 28 in einer Notenschrift aufgezeichnet, die dem Verfasser sonst nirgends begegnet ist: Auf die je 5 Linien für die rechte und linke Hand sind keine Noten sondern die Ton-

---

54) Präambel Nr. 106 besteht aus der Figur: c′ h c′ d′ e′ c′, die schrittweise eine Oktave aufwärts transponiert wird; nach einer kleinen Kadenz wird das umgekehrte Motiv auf dieselbe Weise abwärts wieder bis zum Grundton sequenzenartig geführt. Betitelt ist das Stück: „aliud valde pulchrum (!) praeambulum".

55) Maier Katalog S. 155 Nr. 266, 267, 268.

56) Chambonnières „Pièces de Clavecin" erschienen zwar erst 1670 im Druck, doch waren schriftliche Kopien seiner Kompositionen bereits seit 1630 in Umlauf. (Vgl. Ausgabe der Werke Ch.'s von Brunold und Tessier; Paris 1926 Einl.)

buchstaben gesetzt, im allgemeinen auf den ihnen zukommenden Platz, oft jedoch auch anscheinend ganz willkürlich[57]). Da außerdem keinerlei rhythmische Zeichen vorhanden und auch nur in den seltensten Fällen Taktstriche gezogen sind, ist eine eindeutige Entzifferung der Stücke in den meisten Fällen nicht möglich. Eine annähernde Übertragung wird allerdings dadurch erleichtert, daß es sich um allereinfachste Satztechnik handelt, und bei den musikalisch und technisch etwas anspruchsvolleren Stücken — wie in M^3 — entweder Noten verwendet oder doch wenigstens Taktstriche angebracht sind[58]).

Der Inhalt von M^3 ist folgender:

1.) la trompette
2.) autre
3.) autre
4.) Bransle
5.) autre bransle
6.) Suedoise Courante
7.) Entrée de Ballet
8.) Sarabande
9.) Bransle de Metz
10.) Sarabande
11.) Sarabande
12.) la Princesse
13.) la diablesse
14.) Petit Jean
15.) Bergere

(6—8, 9, 12 in Notenschrift)

M^4 enthält folgende Stücke:

1.) Moutarde nouvelle
2.) tricoteur nouvaux
3.) Bransle d'Orleans
4.) Sarabande
5.) Sarabande
6.) la Duchesse Courante
7.) Gavotte
8.) Sissonné
9.) Les Marionettes
10.) l'altesse Sarabande
11.) Les (B?) arantins
12.) Courante
13.) Air nouveau
14.) la Trompette
15.) Sarabande du 1er Ton
16.) Prelude du 1er Ton
17.) Gigue
18.) la princesse
19.) . . . (?)
20.) la Moutarde
21.) canarie
22.) bergere
23.) Gavotte Royalle
24.) Bouréee d arthua (Arthus?)
25.) a la venue de noel
26.) Bransle de Bourge
27.) vieux tricoteurs
28.) bransle de Normandie

(5 und 6 mit Taktstrichen versehen)

---

[57]) Im oberen System ist der G-Schlüssel auf der 2. Linie, im Baß der F-Schlüssel auf der 3. Linie verwendet. (Vergleiche Beispiel S. 111.)

[58]) Einen gewissen Anhalt für die Übertragung dieser Stücke liefert uns der Umstand, daß die Gigue Nr. 17 aus M^4 in rhythmisierter Form auch in M^2 enthalten ist (Gigua pour l'espinette). Auf der anderen Seite geht gerade

Diese beiden Inhaltsangaben sind in mehr als einer Beziehung aufschlußreich. Ohne hier auf die historische Entwicklung der einzelnen Tanzformen einzugehen, sei doch festgestellt, daß sämtliche hier aufgeführten Tänze zu der für die Niederschrift angenommenen Zeit noch im praktischen Gebrauch waren, und zwar entweder in den Ballettvorführungen oder als Gesellschaftstänze, wie sie bei Hoffesten üblich waren. Einzelne von ihnen, wie Bourrée, Gavotte, Bransle und Canarie, gehörten sogar lediglich der Gebrauchstanzmusik an und waren noch nicht in den Bestand der kunstmäßig stilisierten Vortragsliteratur eingegangen [59]). Das Fehlen der Allemande, die um diese Zeit wohl nicht mehr getanzt wurde [60]); Titel wie „Entrée de Ballet" oder auch M⁴ Nr. 2, 8, 9; die zahlreichen auf „Airs de Cour" deutenden Überschriften (M³ 12, 13, 14, 15; M⁴ 18, 22): alles legt die Vermutung nahe, daß wir es bei diesen beiden Klavierbüchern mit ursprünglich aus Balletten stammender Musik zu tun haben [61]). Dies würde auch die flüchtige Notationsweise erklären, das Verzichten auf Angabe des Rhythmus, der in seiner für jede Tanzgattung typischen Form dem Schreiber vollkommen vertraut war. Auch die Tatsache, daß oft nur Melodie und Baßstimme notiert sind, deutet auf die Richtigkeit unserer Vermutung [62]). Sobald es sich um wirkliche Klavierkompositionen handelte, genügte diese primitive, skizzenhafte Notationsweise eben nicht mehr, und der Schreiber sah sich genötigt, zur richtigen Notenschrift und zur Einfügung von Taktstrichen überzugehen.

Im einzelnen ist zu dem Inhalt noch folgendes zu sagen: M³ 1—5 zeigen als charakteristischen Zug eine Ostinato-Figur in der Begleitung, meist aus Grundton, Quinte und Oktave der betr. Ton-

---

aus dem Vergleich beider Fassungen die Flüchtigkeit und Fehlerhaftigkeit der Niederschrift hervor, wie auch die völlige Unzulänglichkeit und Undeutlichkeit der geschilderten Notationsweise: Die Punktierungen der Noten, vor allem aber der Taktwechsel in der zweiten Reprise sind in M⁴ in keiner Weise kenntlich gemacht! (Vgl. auch S. 111, Anm. 25.)

[59]) Vgl. Ecorcheville: 20 Suites d'orchestre.... Bd. I. Courante, Sarabande und Gavotte wurden vorzugsweise am Hofe getanzt, wie auch die widmungsartigen Beinamen zeigen und wozu sie ihres majestätisch-ruhigen Charakters wegen besonders gut geeignet waren.

[60]) Vgl. Ecorcheville a. a. O., S. 48.

[61]) Als Beweis hierfür können folgende Übereinstimmungen dienen: Die „Courante Duchesse" (M⁴; 6) ist identisch mit einer Courante aus den Kasseler Suiten (Bd. II S. 89). Dieselbe Courante, ferner die Lamoutarde (M⁴; 20) sowie der Sissonné (M⁴; 8) finden sich in dem anonymen Teil des Ballettmanuskripts Vm⁶5 der Pariser Bibl. (Kat. Bd. 3 S. 24). Dieselbe Handschrift enthält auch einige „trompettes".

[62]) Vgl. S. 38 Anm. 2 u. 3.

art bestehend[63]). Auch M⁴ 14 und 21 haben diese Form des Basses und zwar als „batterie" bezeichnet; dabei könnte man an die von Couperin in seiner „l'Art de toucher le Clavecin" als Merkmal der italienischen „Sonaten" angeführten Baßfiguren denken, doch besteht auch eine gewisse Verwandtschaft dieser „batteries" mit den rhythmisch gleichförmigen, als „battement" bezeichneten Tambourin-Bässen in den Tanzbeispielen der „Orchésographie" Thoinot Arbeaus (1588)[64]). Trotz der ganz primitiven Gestalt dieser Stücke ist ihre Entzifferung besonders schwierig, da keinerlei Anhaltspunkte für die Einteilung der Noten des oberen Systems gegeben sind[65]). Die Branlen, als volkstümliche Tänze, führen in dieser Zeit oft die Bezeichnung ihrer Herkunft im Titel. In der „Bransle de Metz" ist eine Form des Haltebogens verwendet, die sonst nur in der Lautenmusik und den unrhythmisierten, freien Klavierpréludes üblich war. La Princesse (M³; 12) ist im ersten Teil melodisch identisch mit dem gleichnamigen Stück in M⁴ (19); im zweiten Teil jedoch finden sich starke Abweichungen. M⁴ bringt diese anscheinend äußerst beliebte Melodie in einer sehr flüchtigen Fassung. M³; 15 zeigt trotz des gleichen Titels keine Verwandtschaft mit M⁴; 22. M³; 14 und 15, ebenso M⁴; 1, 2, 19, 20, 22, 24, 25, 27 sind ganz kurze Liedformen mit eingängiger Melodik. Ihr symmetrisch gegliederter Periodenbau — meist 4 : 4 — läßt die vokale „Air"-Vorlage deutlich erkennen; im Gegensatz zu ihnen haben die rein instrumentalen Tänze meist eine viel größere Ausdehnung und unregelmäßigen Bau der beiden Reprisen. (So z. B.: Suedoise Courante (M³; 6) 11 : 13; Entrée de Ballet (M³; 7) 8 : 19; Sarabande (M³; 8) 12 : 14; Bransle de Metz (M³; 9) 8 : 30; Cour. la Duchesse (M⁴; 6) 11 : 8 usw.)

M⁴; 8, Sissonné, ist ein im 17. Jahrhdt. sehr beliebter bourrée-artiger Tanz aus der Provence, für den nur sehr wenige musikalische Beispiele vorliegen. M⁴; 16 (Prelude) ist ein vollkommen unrhythmisiertes und ohne Taktstriche versehenes Stückchen mit

---

[63]) Die Baßstimme von Nr. 2 u. Nr. 3 ist als „basse continue" bezeichnet.

[64]) Neuausgabe von Laure Fonta, Paris 1888 S. 33 ff. und passim. — Zu dieser Art von Branles vgl. auch: H. Quittard, Musique instrumentale ... (in Lavignac, Encyclopédie de la musique, Bd. 3 S. 1204). Hier ist ein Bransle en fauxbourdon aus der Collect. Philidor (um 1540) für 5 Violen mitgeteilt, der in der Begleitung einen aus dem D-Dur-Akkord bestehenden Ostinato aufweist.

[65]) An wenigen Stellen befinden sich zwischen den beiden Systemen senkrechte Striche, die anscheinend das zeitliche Zusammenfallen der durch sie verbundenen Noten in der rechten und linken Hand andeuten sollen.

einigen wenigen bewegten Figuren in der rechten und linken Hand, sonst rein akkordisch verlaufend; im ganzen nur eine Art kleiner Intonation vorstellend. Auffallend sind Bezifferungen zwischen den Systemen, die den Abstand des — ausgeschriebenen — Tenors von der Baßstimme angeben. Die Gigue M^4; 17 gehört zu dem älteren geradtaktigen Typus [66]).

Den höchsten Entwicklungsstand unter den drei Handschriften weist M^2 auf. Auch dieses Manuskript stammt wahrscheinlich von dem gleichen Schreiber, wie aus der Ähnlichkeit der Schriftzüge, z. B. bei dem Namen „Arthus", geschlossen werden kann. Auch zweifellos französischen Ursprungs, unterscheidet sich doch M^2 in manchen Punkten von M^3 und M^4. Im Gegensatz zu diesen beiden enthält es wirkliche Klavierkompositionen, d. h. bereits stilisierte Tanzformen, und verwendet die heutige Notationsweise.

Der Inhalt besteht aus 15 Tänzen, und zwar mit einer Ausnahme lediglich aus Allemanden, Couranten, Sarabanden und Giguen, also den 4 Stammtänzen der klassischen französischen Suite [67])! Eine suitenartige Zusammenstellung verschiedener Tänze

---

[66]) Vgl. W. Danckert: Geschichte der Gigue. Leipzig 1924, Kap. II S. 35 ff. (Vgl. S. 111, Anm. 25.)

[67]) Die genauen Titel und Tonarten sind:

1. Sarrabande de Mons. Sambonnier (G),
2. Courante royalle Darthua (d),
3. Sarabande (d),
4. Giguea pour L'Espinette (C),
5. allemande três bonne (d),
6. Sarrabande (d),
7. Sarabande (C),
8. Allemande (G),
9. Gigue (C),
10. Courante (d),
11. allemande de Du Mont (C),
12. belle allemande de mons. Du mont (a),
13. Allemande Lante du mesme autheur (d),
14. Sarrabande (d),
15. La Matelotte (C).

(Auf der Innenseite des Umschlagblattes steht folgendes Gedicht:

Dans cet aymable Seiour
tout y rit
tout fleurit
au poinct du Jour
dans ces rochers d'alentour
dans ces bois les sillons
les petits oysillons
les grillons
les papillons
tout y faict l'amour.)

gleicher Tonart hat jedoch nicht stattgefunden und läßt sich auch nicht nachträglich vornehmen, da es den Anschein hat, als habe der Verfasser der Handschrift einzelne ihm gefallende Tänze ohne Rücksicht auf — ursprünglich sicherlich vorhandene — Suitenbildungen abgeschrieben.

Ebenso wie M^3 und M^4 macht auch M^2 den Eindruck großer Flüchtigkeit und weist eine Menge offensichtlicher Fehler auf. (So z. B. vor allem die „Gigue pour l'Espinette", die außerdem dadurch bemerkenswert ist, daß sie in der zweiten Reprise nach dem 6. Takt vom geraden zum ungeraden Takt übergeht.)

Die Satztechnik ist im allgemeinen sehr schlicht, nur die Allemanden zeigen eine bewegtere und ausgearbeitere Schreibweise [68]). Bei dem im großen und ganzen einheitlichen Charakter der ganzen Handschrift ist es durchaus möglich, daß noch andere als die bezeichneten Stücke von einem der genannten Komponisten stammen. So deutet z. B. die Sarabande Nr. 14 nicht nur durch die gleiche Tonart, sondern auch durch einen ähnlichen harmonischen Ablauf auf einen Zusammenhang mit der vorhergehenden Allemande von Dumont.

Gemeinsam ist allen drei Handschriften das einzige zur Anwendung kommende Verzierungszeichen, eine kleine Schlangenlinie, die — anscheinend willkürlich — mehr oder weniger ausgedehnt ist. Dennoch darf man nicht annehmen, daß dieses Zeichen etwa nur eine Verzierungsart — in diesem Fall den Pralltriller — bedeutet. Bereits Mersenne führt 5 verschiedene Ornamente an, und bis in die Zeit des Entstehens dieser drei Handschriften hatte sich das Verzierungswesen der französischen Instrumentalmusik noch verfeinert. Dem Schreiber dieser Klavierbücher kam es wohl nicht auf eine Unterscheidung der einzelnen Ornamente an — vielleicht fehlte es ihm auch an Verständnis für die anspruchsvollere Clavecinkunst der neueren französischen Meister —, sondern er wollte nur durch das gewählte Zeichen andeuten, daß hier, je nach dem Geschmack des Spielers, eine Verzierung anzubringen sei. Bei den kunstvollen Klavierkompositionen eines Chambonnières oder auch Dumonts, bei denen jedes Detail vom Komponisten bewußt gestaltet war, bedeutete eine solche nachlässige und unverbindliche Behandlung der Ornamentik eine Mißachtung der Absichten des Künstlers. Diese und ähnliche Entstellungen ver-

---

[68]) Die Allemanden — besonders die von Dumont — sind auch bedeutend sorgfältiger als die anderen Tänze notiert.

anlaßten ja auch — nach einer über 100jährigen Pause in der Drucklegung französischer Klaviermusik! — Chambonnières und andere Komponisten zu einer authentischen Veröffentlichung ihrer Werke. (Von der Notwendigkeit einer gedruckten Ausgabe überzeugt man sich schon hinlänglich durch eine Gegenüberstellung der in M^2 enthaltenen Sarabande Chambonnières mit der ihr identischen Sarab. „jeunes Zephirs", Nr. 59 der Gesamtausg.)

In diesem Zusammenhang muß auch M^5 angeführt werden [69]). Zwar fehlt jeder Hinweis auf Entstehungszeit und Herkunft des Manuskriptes — Komponistennamen sind nicht bekannt —, doch brachte eine gründliche Untersuchung der Kompositionen selbst bis zu einem gewissen Grade Klarheit in diese Fragen.

Da die kurze Notiz und Aufzählung der Stücke im Katalog fehlerhaft ist, sei hier zunächst der Inhalt vollständig wiedergegeben: Bl. 1—11 enthalten 14 einstimmige Tanzmelodien ohne Begleitung und Bezeichnung. Nach zwei leeren Seiten folgt — in anderer Schrift —:

15. Brando di Battista
16. . . . (fälschlich neu numeriert; nur 2. Hälfte von 15.)
17. gay
18. Amener
19. gavota
20. Corenta
21. ohne Titel (Corenta)
22. Corante
23. Baletto del . . .
24. Balleto di Pelerin
25. Alemanda [70])
26. ohne Titel (Corenta)

Bei 15—22 ist nur die Melodie aufgezeichnet, von 23 an befindet sich die Melodiestimme auf der linken Seite, eine Baßstimme auf der rechten Seite des Buches. (Da Taktstriche völlig fehlen und die Niederschrift sehr flüchtig ist, ist die Zusammensetzung der beiden Stimmen häufig recht schwierig.)

Nach zwei leeren Seiten folgen als Nr. 27—40 wiederum 14 Tänze ohne Titel, jedoch mit Baßstimme in klaviersatzmäßiger Anordnung und mit sparsamer Generalbaß-Bezifferung versehen. Bei einem Vergleich ergab sich nun, daß Nr. 1—14 und 27—40 völlig identisch sind, nur daß bei letzteren die Baßstimme hinzugefügt worden ist. So enthält die Handschrift nicht 40 verschiedene Tänze, wie der Katalog angibt, sondern — nach Abzug der fälschlich gezählten Nr. 16 — nur 25.

---

[69]) Maier Katalog S. 155 Nr. 269.

[70]) Mit einem Mittelteil im 3-Takt. Diese Alemanda ist thematisch mit dem Baletto Nr. 23 verwandt.

Die ausgesprochen gebrauchsmäßigen, rhythmisch betonten Tanztypen, die Eigenart der Handschrift, nur die Melodie der Tänze, oder aber — in einzelnen Fällen — auf zwei verschiedenen Seiten Melodie und eine verhältnismäßig bewegte Baßstimme zu bringen, vor allem auch die Anwendung des Violinschlüssels auf der 1. Linie für die Melodiestimme legten die Vermutung nahe, daß es sich hier um die Niederschrift bzw. Übertragung von Orchestertänzen handelt. Diese Annahme bestätigte sich, als ein zur Feststellung der Tanztypen vorgenommener Vergleich die Identität einiger Nummern mit Tänzen des Kasseler Suitenmanuskriptes ergab. Und zwar handelt es sich um folgende Kompositionen: 15./16. Brando di Battista = Branles nouveaux, Ecorcheville II S. 125; M^5 bringt das Stück in d-moll, während es in C. M. (= Casseler Manuskript) in a-moll steht. 17. (ohne Titel) = Gay S. 127; 18. Amener = Amener S. 128; 19. Gavota = Gavotte S. 129; 20. Corenta = 1. Courante en Suite S. 130; 22. Corante = 2. Courante S. 131; 35. = Branles de Mr. du Manoir S. 112; 36. = Gay S. 114; 37. = Gavotte S. 116. Teilweise Übereinstimmung bzw. große Ähnlichkeit besteht zwischen 27. und Branle double S. 77; 29. und Montirandé S. 78; 31. und 32. mit Gavotte und 2. Courante S. 129 und 131. (Bei diesen beiden Stücken ist allerdings nur Ähnlichkeit im Melodietypus festzustellen.)

Während die Melodien dieser Nummern in beiden Handschriften bis auf kleine rhythmische Unterschiede — M^5 bringt die einfachere Fassung mit weniger punktierten Werten — übereinstimmen, sind die Bässe vollkommen verschieden, und zwar in M^5 wiederum viel einfacher geführt als in C. M.

Hiermit wäre die Frage nach Herkunft und Entstehungszeit von M^5 annähernd gelöst. Der französische Ursprung des Inhalts steht trotz der italienischen Sprachform der Tanznamen außer Zweifel; der Zeitpunkt der Niederschrift wird kaum später als 1650—60 anzusetzen sein, da um diese Zeit die Werke Dumanoirs und seiner Zeitgenossen bereits der Vergessenheit anheimfielen[71]).

Als letzte Handschrift aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhdts. sei noch die kleine Orgeltabulatur B^2 betrachtet. Auch hier kann lediglich aus dem Inhalt auf die Zeit der Niederschrift geschlossen werden. Als Komponist ist lediglich Hammerschmidt mit einer Sarabande genannt, die allerdings infolge Fehlens mehrerer Blätter nur zur Hälfte vorhanden ist. Sie stammt aus Hammerschmidts

[71]) Vgl. Ecorcheville, a. a. O. Bd. I Kap. II S. 23 ff.

einziger weltlicher Instrumentalsammlung „Erster Fleiß . . .“, erschienen als sein Erstlingswerk im Jahre 1639 (für 5 Violen mit Gen.-Baß). Läßt sich schon daraus schließen, daß die Tabulatur ungefähr aus den 40er Jahren stammt, so wird diese Annahme noch gestützt durch mehrere in der Handschrift enthaltene Lieder, die bereits in W bzw. in M^1 begegneten, in späteren Tabulaturen aber nicht mehr erscheinen und somit wohl vor 1650 verbreitet waren [72]).

Die Tabulatur, deren Blätter zum großen Teil herausgerissen und verloren gegangen sind, enthält in ihrem jetzigen Zustande 40 Stücke, davon 20 Lieder [73]). Unter den instrumentalen Stücken ist eine „Applicatura“ hervorzuheben, ein zwar ziemlich ausgedehntes, aber sehr primitives, lediglich auf Tonleiterfiguren der rechten und linken Hand beruhendes Übungsstück, das geradezu als Etüde bezeichnet werden kann [74]). Den weiteren Inhalt bilden 5 Sarabanden (die Sarab. von Hammerschmidt hat den Zusatz „Echo“), eine Galliard, die „Pergamahs“, verschiedene „Däntze“ mit „Proportio“ — darunter zwei polnische — und einige alleinstehende „Saltus“.

Verzierungen oder Fingersätze sind nicht vorhanden, doch sei auf eine Merkwürdigkeit der Notationsweise hingewiesen, die sich anscheinend nur sehr selten findet: Die zweigestrichene Oktave, die in der üblichen Orgeltabulatur durch zwei waagerechte Striche über den Tonbuchstaben ausgedrückt wird, ist hier durch eine Wellenlinie kenntlich gemacht; die große Oktave — sonst durch große lateinische Buchstaben bezeichnet — durch einen waagerechten Strich unter den für alle anderen Oktavlagen angewandten kleinen Buchstaben [75]).

Die folgenden Tabulaturen führen uns in eine Epoche, für die bedeutend mehr Material vorliegt. Zwar gilt daher gerade für diesen Zeitraum (von etwa 1660 bis 1700) der oben erwähnte Verzicht auf Vollständigkeit, doch ebenso auch die diesen Mangel z. T. aufhebende Tatsache, daß in weit stärkerem Maße als bisher eine

---

[72]) Z. B. „Itzund kömt die nacht herbey“ (mehrfach in der Zeit vertontes Gedicht von Martin Opitz), „Lahs ab, lahs ab mein Cavhalier“, „Liebste sol ich liebster sein“ u. a.

[73]) Darunter zwei nur als „Liedgen“ bezeichnet, und eine „Ronda“.

[74]) Diese „Applicatura“ sowie der darauf folgende Choral „Lobet Gott unsern Herrn“ sind von einer anderen Hand wie die übrigen Stücke der Tabulatur geschrieben.

[75]) Die „Applicatura“ und der genannte Choral sind in der gebräuchlichen Tabulaturschrift aufgezeichnet.

große Ähnlichkeit der Tabulaturen untereinander in Inhalt und Stil besteht. Da zudem in diesen Jahrzehnten nach dem 30jähr. Krieg der Bestand der Hausmusikliteratur beträchtlich anwuchs und die Tabulaturbücher dadurch oft einen großen Umfang erreichten, mußte — und konnte auch ohne Schaden für das Ziel der Untersuchung — in den meisten Fällen von einer ausführlichen Inhaltsangabe Abstand genommen werden. Diese Beschränkung erstreckt sich in erster Linie natürlich auf die Lieder und Choräle, doch konnte bei der gewaltigen Flut an zumeist französischen Tanzformen auch hierbei nicht jedes einzelne Stück aufgezählt werden. In erster Linie werden von jetzt an die ausgesprochenen oder verdeckten Suitenbildungen unsere Aufmerksamkeit beanspruchen als das Gebiet, auf dem sich in diesen Jahrzehnten vorzugsweise die Entwicklung der Klaviermusik zu einer selbständigen Gattung vollzog.

Als eines der dem Umfange und Inhalt nach bedeutendsten Denkmäler bürgerlichen Musizierens in dieser Epoche muß die Handschrift B^1 angesehen werden. Sicherlich im Laufe mehrerer Jahre entstanden, von verschiedenen Schreibern fortgesetzt, vereinigt diese Tabulatur auf den erhaltenen 170 Blättern eine derartige Fülle von Liedern und Tänzen aller Art, daß eine auch nur annähernd vollständige Inhaltsangabe unterbleiben muß. Von dem immer noch lebendigen deutschen „Tantz" bis zu den französisch inspirierten Suiten Frobergers und den italienischen Formen der Sonatina und des Capriccio, von den Soldatenliedern des 30jähr. Krieges und alten, bereits am Anfang des Jahrhunderts bekannten Melodien bis zu den Kompositionen Adam Kriegers eröffnet sich hier ein überraschend vielgestaltiges Bild der damaligen Hausmusik. Verschiedene Anzeichen sprechen dafür, Nürnberg als Entstehungsort der Handschrift anzunehmen, womit dem bürgerlichen Musikleben dieser Stadt das Zeugnis eines lebendigen und fortschrittlichen Geistes ausgestellt werden muß, ein Eindruck, der sich im weiteren Verlauf der Untersuchung noch bestätigen und verstärken wird.

Über die Entstehungszeit der Handschrift läßt sich nichts Genaues sagen. Unter Berücksichtigung der Lebensdaten der in der Tabulatur vertretenen Komponisten sowie des musikalischen Lied- und Tanzgutes kann mit gewisser Sicherheit nur angenommen werden, daß sie nicht früher als 1660 begonnen und nicht später als 1680 abgeschlossen wurde [76]).

[76]) Am Schluß des Buches fehlt allerdings eine nicht unbeträchtliche

Für zwei Veröffentlichungen ist die Handschrift bereits herangezogen worden; einmal als wichtige Quelle für die Ausgabe der Werke Frobergers [77]), von dem eine Reihe von Suiten enthalten sind; ferner wurden aus ihr die Klaviersuiten Joh. Erasmus Kindermanns herausgegeben [78]), ein wichtiger Beitrag zur Geschichte der Klaviermusik im 17. Jhdt.

Weitere in der Tabulatur genannte Komponisten sind: David Schedlich (D. S.), Martino Pesenti (M. P.), Valentin Strobel (V. St.), J. B. (J. Besardus?), Adam Krieger sowie ein unbekannter, mit N 100 bezeichneter Komponist.

Zu den zahlreichen Liedern ist folgendes zu bemerken: Einige Melodien sind ebenfalls in W enthalten und beweisen somit eine beträchtliche Lebensdauer [79]). Als Lieder von Adam Krieger konnten außer den ausdrücklich mit seinem Namen bezeichneten noch „Grisdelin" und „Aria Amandae" festgestellt werden. Erstere steht in den „Arien" von 1666 mit dem Text „Schönste wo denkst Du hin?", die „Aria Amandae" ist das in vielen Handschriften verbreitete Lied „Amanda darf man Dich wohl küssen?" [80]). Die Zeit des großen Krieges ersteht in „Wranglisch Liedt" und „Piccolominischer Auftzug", der in zwei Fassungen vorliegt. Einige Male erscheint als Titel nur das Wort „Lied", und auch hinter einigen der „Aria" genannten Stücke verbergen sich wohl Liedmelodien, deren Text in Vergessenheit geraten war.

Der weitaus überwiegende Teil der Handschrift ist aber — bezeichnend für die Entwicklung in dieser Epoche — den Tanzformen vorbehalten. Sind schon in dem 1. Teil der Tabulatur die Lieder

---

Anzahl von Blättern, deren Inhalt vielleicht noch über den angegebenen Zeitraum hinausreichte.

[77]) D.T.Öe. Bd. VI. (Hier auch eine kurze Beschreibung der Handschrift.)

[78]) D.T.B. Jg. 13, 1913; ausgew. Werke von J. E. K., herausg. v. F. Schreiber, Einleitg. S. LXXVII sowie D.T.B. Jahrg. 21—24, 1924; J. E. K. 2. Teil, Einl. S. XXII/III sowie Krit. Kommentar.

[79]) So: „Ein französisch Schäffer Liedlein", in W unter dem Titel „Die Schäfferin"; unter der Bezeichnung „Flagiolet" verbirgt sich das Lied „Laß ab laß ab mein Cavalier", das außer in W — hier als „Flageolet oder laß ab laß ab ..." bezeichnet — auch in M^1 und B^2 enthalten ist. Ferner aus W noch „Daphnis" und „Fillis sahs Inn ein Böttgen". Dieses Lied befindet sich auch in G. Voigtländers „Allerhand Oden" von 1642; ob dieses Stück schon vor V. verbreitet war und von diesem in seine Sammlung aufgenommen wurde oder ob die Schreiber von W und B^1 das Lied aus den Oden übernahmen, läßt sich nicht entscheiden. Die zweite Möglichkeit, die mehr Wahrscheinlichkeit für sich hat, da Voigtländer sonst nur fremde Melodien aber eigene Texte benutzte, würde die Annahme stützen, daß die Eintragungen in W noch mindestens bis zur Jahrhundertmitte erfolgten.

[80]) Unter dem Titel „Aria" auch in B^4 enthalten.

weitaus in der Minderzahl, so finden sich von dem Beginn des 2. Teiles an, der sich durch andere Handschrift und Aufhören der bis dahin durchgehenden Numerierung der Stücke deutlich abhebt, nur noch 5 Lieder im ganzen, unter ihnen allein 3 von A. Krieger. Auch aus einem anderen Grunde scheint dieser Teil, in dem sich die Suiten Frobergers befinden, erst erheblich später eingetragen zu sein: Im Gegensatz zum 1. Teil, der noch 6 deutsche Tänze, z. T. mit Nachtanz, enthält und auch sonst einen großen Formenreichtum aufweist, beschränkt sich der 2. Teil mit Ausnahme eines Balletts auf die französischen Tanzformen Allemande, Courante, Sarabande und Gigue. Da sich auch noch weitere, handschriftlich und inhaltlich deutlich voneinander getrennte Abschnitte in der Tabulatur feststellen lassen, sei die Handschrift — auch der Übersichtlichkeit halber — nicht im ganzen sondern diesen Abschnitten entsprechend beschrieben.

Teil I enthält außer den Liedern und deutschen Tänzen noch folgende Formen[81]): Ballet (10), Allemande (4; eine als „niederländisch A." bezeichnet)[82]). Courante (26; die Schreibweise dieses Tanzes ist hier besonders vielfältig; unter den dem Italiener Pesenti zugeschriebenen Kompositionen erscheint er als: Correnta, Curanta, Corrente. Eine Couranta nova stammt von D. Schedlich), Sarabande (15; eine von Schedlich; eine mit dem Doppeltitel Courant Sarraband), Galliarde (2; eine von M. P.). Den musikalisch, stilistisch und entwicklungsgeschichtlich bedeutendsten Beitrag in diesem frühesten Abschnitt der Tabulatur stellen die Suitenbildungen Kindermanns dar.

Der 2. Teil wird, wie bereits erwähnt, fast vollkommen von den vier französischen Suitensätzen ausgefüllt, von denen die Allemande und die Courante bei weitem überwiegen. Inwieweit die hier meist in bunter Reihenfolge erscheinenden Tänze ursprünglich zu nicht vollständig von dem Schreiber kopierten Suiten gehörten, muß in den meisten Fällen unentschieden bleiben. Doch konnte die Zusammengehörigkeit verschiedener Tänze nachgewiesen werden, womit die Wahrscheinlichkeit noch anderer ursprünglich vorhandener Suitenbildungen vorliegt. Auf diese Weise ließen sich auch 4 in der engsten Umgebung der mit V. St. (Val. Strobel) bezeichneten Stücke stehenden Tänze demselben Komponisten zu-

[81]) Die in den Suiten Kindermanns enthaltenen Tanzsätze sind bei dieser Aufstellung nicht berücksichtigt.

[82]) Ein Ballett und eine Allemande haben den Zusatz „von der Lauten abgesetzt".

schreiben. Abgesehen von dem tonartlichen und z. T. thematischen Zusammenhang dieser 6 Tänze (2 Suiten aus Allem., Cour., Sarab. bestehend) wurde diese Feststellung auch durch die stilistische und setztechnische Gestalt der Stücke ermöglicht, die sie deutlich als von der Laute „abgesetzt" erkennen ließ [83]).

Ähnlich wie im 1. Teil die Kompositionen Kindermanns bilden im 2. die Suiten Frobergers eine nahezu geschlossene Gruppe und zugleich den musikalischen Höhepunkt der ganzen Tabulatur. Hier gelang es dem Verf. noch zwei, von dem Herausgeber der Ges.-Ausg. übersehene, auch aus anderen Quellen nicht bekannte Tänze Frobergers eindeutig nachzuweisen! Die auf Bl. 74 v—76 stehenden Allemande und Courante (e-moll) — bei der Allemande steht G. G. Frob. — sind als 27. unvollständige Suite in D. T. Oe. Bd. VI veröffentlicht. Dabei ist übersehen worden, daß einige Seiten später (Bl. 84 v—86) — getrennt durch andere Tänze — die dazugehörigen Sarabande und Gigue folgen. Zwar fehlt der Name des Komponisten, der stets nur am Anfang jeder Suite steht, doch ist bei der gleichen Tonart der Stücke, vor allem aber in Hinsicht auf den melodischen, harmonischen und satztechnischen, unverfälscht „Frobergerschen" Stil kein Zweifel an der Person des Verfassers möglich [84]). (Anschließend an diese beiden Tänze beginnt zudem die 16 Blätter umfassende, geschlossene Gruppe der Kompositionen Frobergers.)

Es lag nun nahe, auch unter den zwischen den beiden Teilen der nun vollständigen Suite befindlichen Tänzen nach weiteren Kompositionen Frobergers zu suchen. Von diesen 8 Stücken (5 Allem., 1 Cour., 1 Ballett und 1 Aria) kamen nur 1 Allemande und die Courante für die Autorschaft Frobergers in Frage: Die Allem. Bl. 78 v trägt den — allerdings später beigefügten — Zusatz „de N 100" und fällt schon deshalb aus. Ein Vergleich mit den anderen Tänzen ergab, daß — bis auf die der Courante e-moll Frobergers folgende Allemande (Bl. 76 v—77) — alle anderen Sätze dieselbe, im Verhältnis zu Froberger primitive und doch sehr charakteristische Satztechnik wie die „Allemande de N 100" aufweisen also demselben, unbekannten Komponisten zugeschrieben werden müssen. Die erwähnte Allemande dagegen zeigt so viele, in dieser Zeit nur Froberger eigene Züge — durchbrochene Arbeit,

[83]) Auch eine Gigue in demselben Teil ist durch ihre tiefe Lage — nicht über a′, meist um c′ — und den dünnen vorwiegend zweist. Satz als Lautenstück gekennzeichnet.

[84]) Anh. Beispiel Nr. 29 a u. b.

rhythmisch bewegte Gestaltung (32tel-Figuren) u. a. m. — daß dieses Stück ebenfalls Froberger zugesprochen werden könnte [85]).

Ein 3. Abschnitt beginnt mit Bl. 108 v. Wieder wechselt die Handschrift, und auch der Inhalt weist neue, charakteristische Züge auf. In diesem Teil überwiegen ebenfalls bei weitem die französischen Tanzformen, doch treten neben den 4 Grund-Suitensätzen andere Formen auf wie: Branle (6), Gavotte (2), Chanson (2) u. a. Sehr zahlreich sind auch die mit „Aria" bezeichneten Stücke (12), bei denen zwei Arten unterschieden werden können: Die erste besteht in textlosen Liedmelodien, denen meist nur eine einfache Baßstimme beigegeben ist; daneben gibt es eine mehr instrumentale Art, die mit der Form des „Ballet", wie sie in dieser Handschrift — auch von Kindermann — erscheint, verglichen werden kann. In der „Aria" (Bl. 119v—120) begegnet uns die bereits aus M^2 und M^3 bekannte französische Melodie „la princesse", die anscheinend zu der Zeit sowohl in Frankreich wie in Deutschland sehr verbreitet war. Ob sie in dieser Handschrift mit den in der gleichen Tonart stehenden, ihr vorangehenden Chanson, Brandle und Courant eine suitenähnliche Folge darstellt, muß dahingestellt bleiben. Auch sonst sind in diesem Teil die Tänze meist in Gruppen gleicher Tonart zusammengestellt, und da zwei dieser Folgen auf Grund thematischer Verwandtschaft einzelner Sätze als Suiten zu erkennen sind [86]), liegt es nahe, auch in den anderen Gruppen eine bewußte Anordnung durch den Verfasser anzunehmen [87]).

In dem nächsten Abschnitt der Tabulatur (Bl. 140 vff.) herrschen die Suitenbildungen vollends vor. Bis auf einige Seiten mit polnischen Tänzen besteht dieser Teil lediglich aus folgenden vier Suiten: Ballet, Courant, Saraband, Gigue 12/8! (G); Intrada, Ballet, Lamento Adagio [88]), Courant, Saraband (G); Capricio de N 100, Sarab. de N 100, Cour. (a-moll); Sonatina, Ballet, Cour., Sarab., le Doble (d-moll).

---

[85]) Gegen diese Annahme könnte die isolierte Stellung der Allemande angeführt werden, da sonst von Froberger nur vollständige Suiten in B^1 enthalten sind.

[86]) 1. Allem., Cour., Sarab. (e-moll; alle miteinander thematisch verwandt). 2. Sarab. NB, Sarab., Cour., Gigue (a-moll). Vor der 1. Sarab. steht ein „Daphnis" genanntes Stück in gleicher Tonart, das in seiner ballett- oder ariaähnlichen Art sehr wohl als 1. Satz einer Suite denkbar ist.

[87]) Solche Folgen sind z. B.: Ballet, Aria, Sarab., Sarab. (D-Dur; evtl. dazu noch die folgende Gigue h-moll); Brandle, Brandle, Cour., Ballet (d-moll) u. ä.

[88]) Dieses Lamento ist — laut Notiz von Tappert — mit dem Choral „Du meine Seele" identisch.

Ein fünfter und letzter Abschnitt beginnt mit Bl. 162v, bricht jedoch — infolge Fehlen der Blätter — bereits mit Bl. 170v ab. In diesem Teil, der auch wieder Lieder enthält, sind lediglich ein „Ballet" und „Sirenea" von D. Schedlich erwähnenswert wegen ihrer imitatorischen Arbeit und dem thematischen Zusammenhang beider Stücke. Das erste Stück dieses Teiles ist eine „Aria" mit Variation, in anderen Handschriften als „la bella pastora" angeführt, ein beliebtes Variationsthema der Zeit, vergleichbar der allerdings viel bekannteren „Folie d'Espagne". Ihrer verhältnismäßig großen Ausdehnung wegen sei noch die „Schmidt Cor(ant)" erwähnt, vielleicht von dem Nürnberger Lautenisten Melchior Schmid stammend, der in dem 1643 erschienenen, nur noch in einer Viola-Stimme erhaltenen 1. Teil der „Deliciae Studiosorum" von Kindermann mit zwei Stücken vertreten ist [89]).

Verzierungen sind in der ganzen Handschrift nur sehr spärlich angebracht. Die Suiten Frobergers enthalten überhaupt keine, die von Kindermann nur ein nach oben geöffnetes Häkchen (Mordent) und auch nur sehr vereinzelt. Dasselbe Zeichen findet sich auch bei den Kompositionen von V. Strobel, reichlich vor allem in den mit N 100 bezeichneten Stücken und solchen, die aus stilistischen Gründen demselben Komponisten zugeschrieben werden können. Die Sarabande der oben erwähnten Suite in e-moll (Bl. 128) weist außer diesem Zeichen noch ein zweites, aus einem nach oben geöffneten kleinen Winkel bestehend, auf. Ballett und Sirenea von Schedlich enthalten außer dem erstgenannten Zeichen noch ein weiteres, aus drei von links nach rechts schräg aufwärts verlaufenden Strichelchen bestehendes Ornament (Schleifer?) [90]). Ein ähnliches Zeichen, die Striche nur etwas senkrechter verlaufend, findet sich an einer Stelle in der Galliarda Bl. 28v, in der außerdem noch ein unter den Noten stehender Punkt verwendet ist [91]).

Auch Fingersatzangaben finden sich verstreut in der Tabula-

---

[89]) Vgl. D. T. B. Jg. 21/24 (Werke v. Kindermann Teil II) Vorrede S. XXIV ff.

[90]) So z. B., aber mit senkrechten Strichen, in der Verzierungstabelle bei Buttstedt (1713) erklärt.

[91]) Punkte als Verzierungszeichen — allerdings zwei — kennt die italienische und die englische Lautenmusik. In letzterer vor allem bei Thomas Mace (1676) als Triller mit oberem Hilfston. (Vgl. Joh. Wolf: Hdb. d. Notationskd. II S. 151/52.) Da die Galliarda aus B^1 ihrer ganzen Satztechnik nach wahrscheinlich von der Laute übertragen ist und als Tanzform besonders aus England nach Deutschland eingeführt wurde, könnte das Punkt-Ornament in demselben Sinne wie bei Mace aufgefaßt werden.

tur; in erster Linie bei den, also mit besonderer Sorgfalt behandelten, Stücken, die mit N 100 bezeichnet sind oder diesem Komponisten zugehören. In diesen Kompositionen, die in Satztechnik und Schwierigkeit etwa auf der Stufe der Tänze Kindermanns stehen, sind Fingersätze vor allem an den Stellen angebracht, an denen die aufgelockerte, durchbrochene Schreibweise — besonders in den Allemanden — von einer Hand gleichzeitig Festhalten eines Tones und Bewegung in einer anderen Stimme verlangt. Dabei wird in der Linken oft und geschickt der Daumen eingesetzt, während er in der Rechten niemals vorgeschrieben ist, aber anscheinend an einzelnen Stellen kaum mehr zu umgehen war und sicherlich auch benutzt wurde[92]).

Sonst läßt sich gegenüber den in K^1 vorgeschriebenen Fingersätzen kein Fortschritt feststellen.

Anschließend sei eine Gruppe von Handschriften behandelt, die in der vorliegenden Form oder deren Inhalt ursprünglich nicht für Klavier sondern für andere Saiteninstrumente bestimmt waren.

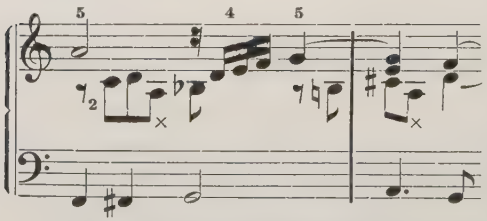
Die älteste von ihnen ist wahrscheinlich B^3, eine der wenigen Tabulaturen für das Hamburger Cithrinchen, ein 5-chöriges zitherartiges Instrument[93]), für das eine Tabulaturschrift, ähnlich der für die Angélique, benutzt wurde[94]). Zweifellos stammt diese Tabulatur aus Hamburg, zumal sie eine beträchtliche Anzahl von Arien aus in Hamburg aufgeführten Opern enthält. Auch die Entstehungszeit der „Tabeltur" steht fest, und zwar ist sie lt. handschriftlicher Datierung teilweise 1664, zum anderen Teil 1684 angelegt worden.

Aus dem Jahre 1664 stammen, außer einer Erklärung der Notenwerte und ihrer Darstellung in der Orgeltabulaturschrift am

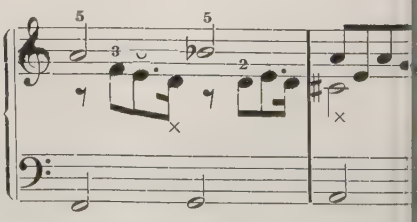
---

[92]) Z. B. in

Allemande Bl. 76v—77



Allem. Bl. 81v—82



[93]) Vgl. Curt Sachs (Jd.): Real-Lexikon der Musikinstrumente, Berlin 1913, S. 174 b.

[94]) Vgl. J. Wolf: Handb. d. Notationskde. II S. 140.

Ende des Buches, die drei in Orgeltabulatur geschriebenen — also für Klavier bestimmten Anfangsseiten. Nach einer „Applicatio", die in einfachen Tonleiterfiguren die Lage der Finger auf den Tasten angibt, folgen: Pergamasca, Gavotte, Champagnie, Saraband[95]), Courant franz., also bis auf die Pergamasca ausschließlich französische Tanzstückchen, die melodisch und rhythmisch allerdings noch in der Art der älteren Tanzformen abgefaßt sind.

Als Verzierung findet sich ein Zeichen, bestehend aus zwei schräg nach rechts oben — ab und zu auch entgegengesetzt — gerichteten Strichelchen. Ob damit zwei verschiedene Ornamente gemeint sind, läßt sich nicht bestimmen.

Ein Blick sei auch auf den Inhalt der Cithrinchen-Tabulatur selbst geworfen. Auffallend ist der verhältnismäßig hohe Anteil an ausgesprochen altertümlichen Tanzformen. So finden sich zahlreiche deutsche, polnische und englische Tänze mit Nachtanz; ferner ein „Bähren und Affen Tantz", „Klapper Tantz", u. a. m. Auch die uns bereits aus K^1 bekannte „Englisch Nachtigahl" fehlt nicht. Überhaupt wird oft (8 mal) auf die englische Herkunft eines Stückes im Titel hingewiesen, für Hamburg durchaus begreiflich. Unter den französischen Tanzformen steht die Sarabande (21) der Häufigkeit nach weitaus an erster Stelle, doch deutet die mehrfach vorkommende Schreibweise „Serraband" auch hier auf englischen Einfluß. Gavotte (12) und Gigue (10) sind die nächsthäufigsten Formen; letztere wiederum mehrmals mit dem Zusatz „englisch" und in der für England typischen geradtaktigen Art. Allem. (8), Cour. (7), Menuett (6), Boure (4), Galliard, Ballet, Canarie (je 2) u. a. sind weitere vorkommende Tanzformen. Unter ihnen ist von besonderem Interesse das Auftreten des Menuetts, das gegen das Jahrhundertende der weitaus beliebteste und verbreitetste Tanz wurde. Unter den zahlreichen Liedern finden sich viele, die zu dem damals in Deutschland beliebten Melodiengut gehörten und z. T. auch in anderen hier behandelten Tabulaturen zu finden sind[96]).

Vor allem interessieren aber einige Suiten, zum Teil verfaßt von einem als „Mons. Hopp" oder auch „Hoppe" bezeichneten Komponisten, über den nichts genaueres zu ermitteln war. Diese

---

[95]) Bis auf kleine Abweichungen identisch mit der Sarabande Nr. 7 im Klavierbuch d. Anna Maria van Eijl 1671 (Ausg. der Vereeniging v. Nederl. Muziekgesch. 1918).

[96]) U. a. auch A. Kriegers „Weicht ihr Gedanken" mit einigen melodischen Abweichungen.

Suiten bestehen meist aus Allem., Cour., Sarab.[97]), denen fast regelmäßig ein „Preludium" vorangestellt ist.

Bei diesen Präludien sind zwei Arten voneinander deutlich unterschieden. Die eine — ohne eigene Numerierung — besteht aus einer ganz kurzen, kaum mehr als taktlangen Spielfigur und findet sich nur als Einleitung zu den Suiten, sichtlich als kleine „Intonation" für den Spieler gedacht. Die andere Form ist wesentlich länger, wenn auch ebenfalls aus Tonleitern und gebrochenen Akkorden bestehend; sie tritt als gesondertes Stück auch ohne Verbindung mit einer Suite auf. Während die erste Form stets vor den nicht mit dem Namen Hopp bezeichneten Suiten steht, stammen die Präludien der zweiten Art sämtlich von diesem Komponisten.

Thematische Verwandtschaft einzelner Suitensätze untereinander besteht in keinem Falle.

Die Handschriften D^1, D^2 und S^1 verdanken ihre Entstehung zweifellos den musikalischen Verhältnissen an deutschen Höfen, wie sie in Kap. I geschildert wurden. Sowohl für Darmstadt wie für Schwerin war ein seit den 70er Jahren auf Grund der Anwesenheit ausländischer Musiker besonders stark einsetzender französischer Musikbetrieb festgestellt worden. Es kann bei den drei angeführten Handschriften als sicher angenommen werden, daß sie in ihren jetzigen Fundorten entstanden sind, und zwar von Musikern oder Musikliebhabern geschrieben, die den Hofkreisen nahestehen.

D^1 und D^2 sind zwei Tabulaturen von der Hand e i n e s Schreibers, die erste 1672, die zweite 1674 angelegt. Eine kurze Beschreibung liegt bereits vor[98]), so daß hier wieder nur auf einige besonders wichtige Punkte eingegangen zu werden braucht. Von Bedeutung ist vor allem die Tatsache, daß beide Handschriften laut Titelblatt durch den Verfasser „von der Lauten und Mandor auff das Spinett" (D^1), bzw. „von der Angelique und Lau (erg. „ten") auf das Clavier" (D^2) abgesetzt sind. An Komponisten sind genannt: Gautier, Gumprecht und Strobel[99]). In der Hauptsache besteht der Inhalt beider Bücher aus Suiten, die z. T. aus den 4 Hauptsätzen sowie einem vorangestellten untaktierten, improvisationsartigen Präludium bestehen.

[97]) In einem Falle ist die Courante durch eine Gavotte ersetzt; bei einer anderen Folge fehlt jede Bezeichnung der Tänze.

[98]) Fr. Noack: Die Tabulaturen d. hessischen Landesbibl. zu Darmstadt. (Ber. über d. Musikwissenschaftl. Kongreß in Basel 1924. Leipzig 1925 S. 276 ff.) S. 280 ff. ist von den hier angeführten Orgeltabulaturen die Rede.

Im einzelnen sind folgende Stücke enthalten. D^1: 1. Präelude, Allemande Gumprecht, Sarabande, Gique (d-moll); 2. Praelude g-moll, Allem., Cour., Sarab. (Gavotte Doserÿ u. Sarab. ebenfalls g-moll); 3. Praelude G-Dur, Allem., Cour., Sarab. Gique; 4. Praeludium auhs A (moll), Allem., Cour., Sarab. le Double; 5. Praelude, Retirade, Sarab. Strobel; 6. „la belle Pastore" mit 8 Variationen. D^2: 1. Allamande, Cour., Canarie, Sarab., Gique (C-Dur); Sarab. (C); 2. Allem. Gautier, Gique, Sarab., Cavote (a-moll); 3. Allem. auhs dem A-dur, Canarie, Sarab. [100]).

Aus dieser Inhaltsübersicht kann bereits entnommen werden, daß die Deutschen Gumprecht und Strobel sich den französischen Instrumentalstil ganz zu eigen gemacht haben, was die Untersuchung der Satztechnik noch bestätigen wird. Daß wir es hier mit einem Beleg für das Darmstädter Musikleben zu tun haben, geht schon aus der Tatsache hervor, daß die Strobels — ob es sich um Vater oder Sohn handelt ist nicht klar, doch spricht alles für den Letzteren [101]) — in Darmstadt wirkten. Ferner ist der Vergleich mit einer ebenfalls in Darmstadt aufbewahrten Lautentabulatur aufschlußreich, die — aus dem Jahre 1653 stammend — Suiten derselben Art wie D^1 und D^2 und ebenfalls von Gumprecht, Strobel, Gautier u. a. Lautenisten enthält [102]). Zusammen mit einigen anderen kleineren Tabulaturen bilden diese Handschriften jedenfalls einen Beweis für die rege Pflege der französischen Instrumentalsuite am Darmstädter Hof in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Beide Handschriften sind reichlich mit Fingersatzangaben versehen, woraus Noack auf eine Verwendung zu Lehrzwecken schließt; eine Annahme, die gestützt wird durch die Titel und den Vergleich mit anderen Handschriften. Als Fortschritt muß die Verwendung des Daumens auch in der rechten Hand verzeichnet werden, allerdings ausdrücklich nur bei den gebrochenen Akkordfiguren der Präludien vorgeschrieben [103]).

[99]) Ob unter „Doserÿ" (Cavote D.) ein Autorenname oder ein entstellter Beiname zu verstehen ist, ist nicht festzustellen.

[100]) Nach dem Brauche der Zeit ist bei den Suiten stets nur die Allemande mit dem Namen des Komponisten versehen, von dem jedoch natürlich auch alle anderen Sätze der Folge stammen. (Vgl. z. B. die Suiten Frobergers in B^1!) So hat Noack Unrecht, wenn er Gumprecht und Gautier nur je eine Allem. zuschreibt.

[101]) Vergl. Kap. III, S. 138, Anm. 99.

[102]) Ms. Mus. 1655 (Noack a. a. O. S. 277).

[103]) Ein oft vorkommendes, der 1 ähnliches Zeichen muß entweder als Verzierung oder — wahrscheinlicher — als flüchtig geschriebene 2 aufgefaßt werden.

Als Verzierungen finden sich zwei Zeichen: der bereits mehrfach angeführte, nach oben geöffnete, kleine Haken und — ebenfalls schon erwähnt — ein aus drei kurzen senkrechten Strichelchen bestehendes Ornament [104]). Daneben begegnet einige Male die in der Lautentabulatur übliche schräge Strich zwischen zwei übereinanderstehenden Noten, eine arpeggierende Spielweise anzeigend [105]).

Den beiden Darmstädter Handschriften folgt zeitlich B^4. Die Vorderseite des Büchleins trägt die Initialen C. A. I. C. sowie die Jahreszahl 1678. Auf dem Rücken befindet sich in verblaßter Goldprägung eine Inschrift, die sich als „CLAVICORDIUM BUCH" entziffern läßt [106]). Die auf Bl. 1—20v befindlichen Choräle stellen woh die erste Eintragung dar; die 87 Lieder und Tänze der Tabulatur füllen — von rückwärts in das Buch geschrieben — Bl. 194v —130v. (In der Mitte stehen einige Gedichte in sehr verblaßter Schrift.)

Den 22 Liedern dieses Teiles muß auch die Mehrzahl der 7 „Arien" zugerechnet werden [107]). Zum deutschen Bestandteil zählen fernerhin vier „Täntze" mit „Proportio", denen vier „polnische Täntze" stilistisch recht nahe stehen.

Auf England weist nur die bereits erwähnte „Nachtigall" — hier in besonders verzierter Form — sowie eine „Englisch Boure". Bei der zweifellos norddeutschen Herkunft der Handschrift ist dieser geringe Anteil Englands am Melodiengut auffälliger als das vollständige Zurücktreten italienischer Formen, zu denen höchstens zwei „Ballo" und ein „Balletto" gezählt werden können [108]).

Den überwiegenden Teil der Tabulatur bilden die ursprünglich französischen oder doch französisch betitelten Stücke, die z. T. sogar auf eine unmittelbare Übernahme französischer Kompositionen deuten.

---

[104]) In der französischen Lauten- und Clavecinmusik treten diese beiden Zeichen nicht auf!

[105]) Vgl. J. Wolf, a. a. O. II S. 150, 153, 156.

[106]) Vgl. dazu S. 48, Fußn. 5.

[107]) Unter der „Aria" Nr. 57 verbirgt sich das Lied A. Kriegers: „Amanda darf man dich wohl küssen?" (Vgl. B^1, S. 75, Fußn. 80). Aria Nr. 1 ist identisch mit „la belle Iris" aus d. Klav.-Buch d. Anna Maria v. Eijl. — Zwei Lieder: „Damon laß das Trauern seyn" und „Komm Amena meine Schöne" sind ebenfalls in B^3 enthalten.

[108]) Auch unter den Balletts finden sich deutsche Melodien; so sicherlich: Nr. 75 „Ballet oder Mühlendanz".

Am häufigsten finden sich Sarabande (8)[109]), Courante (7), Bourrée (6)[110]), Allemande (3). Weiterhin begegnen folgende Formen und Titel: Menuett (2), Canarie, Galliare, Brande de Bousche (wohl „de Bourge" gemeint; vgl. M[4]), Passe Pied de Charlotte Courante, la Cochilie (?), Arie francoise de Schallmeÿe, Folie Span (sic!) mit 3 Variationen usw. Unmittelbar auf französische Tanzmusik deuten Titel wie: Tricdrac dal Affection, die alte Lamoustarde, neue Lamoustarde, Marche des grands Mousquetoires[111]).

Von besonderem Interesse sind die Sätze, bei denen der Komponist genannt ist, und die, welche in einem suitenmäßigen Zusammenhang stehen. Je zwei Stücke stammen von Joh. Laurentz[112]) und A. Schop[113]); welcher Komponist unter der Abkürzung D Strie (Courant Nr. 73) gemeint ist, ließ sich nicht feststellen. Demselben Verfasser muß die Allemande Nr. 72 (gleiche Tonart und Satztechnik!) zugeschrieben werden. Bei der einzigen, aus Allem., Cour., Sarab. bestehenden Suite (Nr. 42—44) ist kein Verfasser angegeben.

Auch diese Handschrift ist von verschiedenen Schreibern angelegt. Eine Eigenart der Notationsweise besteht darin, daß bei kleineren Notenwerten Zahlen die üblichen waagerechten Rhythmusstriche ersetzen. (So: „5" = 32tel; „4" = 16tel; sogar „3" für Achtel begegnet stellenweise.)

---

[109]) Nr. 66 mit 2 Variationen (Doubles).

[110]) Als Boure, la Boure, Laboure bezeichnet; darunter auch B. Dauphin.

[111]) Der Titel „Tricdrac" findet sich auch in dem 1. Ballett des 2. Teils des „Parergon musicum" von J. C. Horn. (vgl. Schering: Musikgesch. Leipzigs, S. 396); ferner in einer Lautentabulatur der früheren Bibl. Wolffheim (Kat. S. 34); die alte Lamoustarde, sowie der Marche in dem bereits zitierten Ballettmusik-Ms. der Pariser Nat.-Bibl.

[112]) Nr. 53 „Menuet Joh. L." u. Nr. 61 „la Boure de Jhan Laurentz". Joh. Jak. L. (Laurentius) wurde 1651 Organist an St. Petri in Hamburg. Vorher war er königl. dänischer Hoforganist und heiratete 1635 eine Tochter des Hamburgers Jakob Praetorius.

[113]) Nr. 62 „la Boure A. Schop" und Nr. 63 „Sarrabande A. Schop". Auch die folgende Courante ist von Albert Schop, wie aus einem Vergleich mit der Courant Schop aus dem Klavierbuch der Anna Maria van Eijl (1671) hervorgeht. (Ausg. d. Vereeniging voor nederl. Muziekgesch. 1918.) Aufschlußreich ist ein Vergleich der beiden Fassungen: Während B[4] die Melodie in einer stellenweise doubleartig verzierten und aufgelösten Gestalt bringt, ist in dem niederländischen Klavierbuch die Begleitung bedeutend lebhafter und „stimmiger" behandelt. (Die ersten fünf Takte sind vollkommen kanonisch geführt!) — Auch Schop ist Hamburger, und zwar der Sohn des berühmten Ratsmusikers Johann Sch. Von 1654 bis 1660 ist er nach Mattheson Organist in Güstrow; 1667 nennt er sich in dem Titel eines geistl. Druckwerkes fürstl. Mecklenburgischer Hoforganist. In Jak. Schwiegers „Liebesgrillen" sind 21 Melodien von ihm enthalten. (Vgl. Eitner Quellenlexikon.)

Die Markierung der Takte ist nicht einheitlich durchgeführt; überhaupt ist die Tabulatur nicht durchweg leicht zu entziffern. Bei den technisch anspruchsvolleren Stücken — in erster Linie bei den Allem. und anderen französischen Tänzen — ist infolge der vielstimmigen, durchflochtenen Satztechnik das Schriftbild sehr unübersichtlich und zeigt damit die Grenzen des Darstellungsvermögens der Orgeltabulaturschrift überhaupt.

Fingersätze sind nicht angebracht; als Verzierung erscheint in einem Teil der Stücke ein Zeichen aus zwei parallelen schrägen Strichelchen bestehend. Dieses Zeichen findet sich vor allem in der englischen Klaviermusik des 17. Jahrhunderts; so bei den Virginalisten, bei Locke (1673) und Purcell (1696)[114]). Von den Engländern hat es auch anscheinend Reincken in seinen „Hortus musicus" übernommen. Hier bedeutet es — ebenso wie bei Locke und Purcell — einen kürzeren oder längeren Triller; bei den Virginalisten nach Dannreuther außerdem auch einen Mordent oder Pralltriller[115]).

Einen ganz anderen Eindruck als aus B^4 gewinnen wir aus der Handschrift L, obgleich sie nur 3 Jahre später (1681) datiert ist. Dieser Unterschied ist in erster Linie auf den Entstehungsort zurückzuführen. Aus Wien stammend, spiegelt L die Eigenart des musikalischen Lebens der mannigfaltigen internationalen Einflüssen ausgesetzten Kaiserstadt wider. Im Gegensatz zu der kirchlich-bürgerlichen Musikpflege der nord- und mitteldeutschen Städte bildete hier schon frühzeitig der Hof Brennpunkt und Richtschnur der musikalischen Produktion. So fanden schon kurz nach ihrem Entstehen die neuen italienischen und französischen Instrumentalformen in Wien Eingang, und die Entwicklung ruhte auch auf dem bescheideneren Gebiet der Klaviermusik — im Gegensatz zum vorwiegend anonymen Inhalt der bisher geschilderten Tabulaturen — in den Händen bedeutender Komponisten, die — wiederum im Gegensatz zur schlichten Technik etwa der Nürnberger Klaviermusik — in ihren Werken die repräsensativ-virtuose Seite betonten[116]). Männer wie Ebner, Poglietti und Froberger, Richter, Schmelzer, Biber u. a. führten seit etwa 1650 eine Blüte der Klavier- und Instrumentalmusik herauf, die gegenüber der Entwicklung im übrigen Deutschland nicht nur einen bedeutenden zeitlichen und stilistischen Vorsprung, sondern auch auf

---

[114]) Joh. Wolf, a. a. O. S. 261 u. 280.
[115]) Dannreuther: Musical Ornamentation, London o. J. S. 18.
[116]) Vgl. auch Seiffert: Gesch. d. Klaviermus. S. 193—95.

Grund der höfischen Bindung (Balletts!) und der starken Hinwendung zu Italien ein besonderes, nur Wien eigenes Gepräge aufweist [117]).

Diese Eigenschaften: fortschrittliche Einstellung, virtuose Technik, italienische Einflüsse usw. zeigt auch L in mehr oder weniger starkem Maße. Der Inhalt der Tabulatur (die handschriftlich als „Partite ex Vienna" bezeichnet ist) besteht fast ausschließlich aus Suiten, die — abgesehen von einigen anonymen Kompositionen — von Froberger, A. Biber, Joh. Heinr. Schmeltzer und zwei als G. C. W. (Georg Kaspar Wecker?) und J. G. W. bezeichneten unbekannten Komponisten stammen [118]). Außerdem noch einige mehr volkstümliche Tanzfolgen (Branles de Village, Bruder Täntz á Vienna) und virtuose Spielstücke wie: la Bataglia, Lyra und die „Rosignella Anglica", die also auch im Süden Deutschlands und noch zu dieser Zeit bekannt war.

Die Suiten zeigen nur zum geringeren Teil die einfache 4-sätzige Form [119]). Einige von ihnen haben als Titel einen italienischen Namen, der aber in keinem inneren Zusammenhang zu den Tänzen steht. (So z. B.: Romanesca, Eudoxina, Candida, Dolorosa u. a.) Noch stärker macht sich der italienische Einfluß innerhalb der Suiten selbst bemerkbar, in denen ältere und neuere französische Tanztypen sowie italienische, meist freie Einleitungssätze in bunter Reihenfolge erscheinen [120]).

Die aus den 4 Grundsätzen bestehenden Suiten — sowohl die von Froberger wie die anonymen — zeigen weitgehenden thema-

[117]) Hierzu und zu dem zeitgenössischen, von französischen Einflüssen auffallend wenig berührten Wiener Musikleben vgl. P. Nettl (Jd.): D. Wiener Tanzkomposition in der 2. Hlft. d. 17. Jhdts. Stud. z. Musikw. VIII 1921 S. 45 ff.

[118]) Die Tabulatur wurde zur Ges.-Ausg. der Werke Frobergers benutzt (D. T. Oe. VI; hier auch kurze Beschreibung); ferner von Nettl (Jd.): für D. T. Oe. Bd. 28 (1921) Wiener Tanzmusik in d. 2. Hlft. d. 17. Jhdts.

[119]) Darunter die Suiten Frobergers, die allerdings oftmals durch Doubles erweitert sind. Eine anon. „Contra Partita" verdoppelt die ersten 3 Sätze durch Hinzufügung je eines „Contra", d. h. eines Tanzes vom gleichen Typus, aber ohne thematischen Zusammenhang.

[120]) Einige solcher Folgen sind:

1. Brande, Aria, Sarab., Aria, Gavotte.
2. Sonatina, Arieta, Cour., Bourrè, Menuette, Sarab.
3. Intrada, Menuete, Bourè, Cour., Sarab., et Gigue D. Augustini Biber Salisburgensi Anno 1681.
4. Partita J. G. W. B. Sonatina, Bransle, Gay, Amener, Gavotte, Cour., Bourre, Trezza, Sarab., Gigue. (Die „Trezza" ist als ursprünglich und typisch Wiener Tanz anzusehen. Nettl. a. a. O. S. 94.)
5. Allem., Gigue, Cour., Ballet, Aria, Montirande, Sarab.
6. Allam., Aria, Montirande, Sarab. J. H. S. (Schmelzer).
7. Sonatina, Allem., Cour., Treza, Sarab. et Gigue Joh. Heinr. Schmeltzer. (1)681.

tischen Zusammenhang der einzelnen Sätze untereinander, der sich nicht nur auf Allemande und Courante beschränkt, sondern stellenweise auch Sarabande und Gigue erfaßt.

Unabhängig von den Suiten sind 4 freie Sätze eingefügt: Praeludium, Praeambulum, Toccata und Intonatio, die nur durch die Ausdehnung verschieden, im Stil aber einander sehr ähnlich sind.

Als Verzierung ist nur — aber sehr häufig — ein Zeichen verwendet, das kleine nach oben geöffnete Häkchen, stellenweise beinahe zum Kreis geschlossen. Auch Fingersätze finden sich in verschiedenen Suiten der Handschrift, besonders reichlich in den „Branles de Village". Hier ist Nettl, der diese Tanzreihe veröffentlicht, ein Fehler unterlaufen, indem er die Fingersatzangaben nicht als solche, d. h. als Zahlen erkennt, sondern als Verzierungszeichen auffaßt, so daß in seiner Übertragung der an sich ganz schlichten Tänze stellenweise jede einzelne Note mit einem Ornament versehen ist[121]).

Die bereits erwähnte Handschrift S^1 hat für Schwerin ähnliche Bedeutung wie D^1 und D^2 für Darmstadt. Auch in ihr findet eine einseitig französisch orientierte, höfische Musikpflege ihren deutlichen Niederschlag[122]).

Diese Handschrift[123]) ist eine Tabulatur für die Angélique, ein lautenartiges Instrument, das wegen seiner verhältnismäßig leichten Spielbarkeit besonders bei vornehmen Dilettanten, vorzugsweise bei den weiblichen Mitgliedern fürstlicher Familien, beliebt war[124]).

---

[121]) D. T. Oe. 1921 Bd. 21 Anh. S. 69 u. Rev.Ber. S. 77. Anstelle der 4, 5 und 2 liest Nettl: t, S. und ∼. Nicht befremden darf, daß bei dem einzigen, tatsächlich vorgeschriebenen Ornament, dem erwähnten U-förmigen Häkchen, niemals ein Fingersatz angegeben ist; auf die Hauptnote jeder Verzierung wurde nämlich im ganzen 17. Jhdt. in der Rechten der 3. und in der Linken der 2. Finger gesetzt, sodaß sich jede besondere Angabe erübrigte.

[122]) Als weitere Belege hierzu aus dem Bestande der Schweriner Landesbibl. vgl. auch eine handschriftl. Lautentabulatur von 1651 (Katalog von Kade Bd. II S. 267) mit Kompositionen von Gautier, Pinel, Mercure u. a.; ferner ein Klavierbuch (Kat. Bd. I S. 89) aus dem Besitz eines Mitgliedes des fürstl. Hauses mit Werken von Dandrieu, Marchand, vor allem aber von Lully. Schließlich sei noch ein Exemplar des Ballets „l'Europe Galante" von Campra erwähnt (Kat. Bd. I S. 31), welches der Herzogin Sophie Charlotte gehörte.

[123]) Mit — nicht genauer — Inhaltsangabe beschrieben bei Otto Kade: Die Musikalien-Sammlung des Großherz. Meckl.-Schweriner Fürstenhauses. Wismar 1893, Bd. II S. 265 ff. Für eine genaue Datierung des Ms. fehlt jeder Anhaltspunkt; wahrscheinlich ist die Tabulatur in der Zeit zwischen 1670 und 1690 entstanden.

[124]) Vgl. C. Sachs: Reallexikon d. Musikinstr. S. 12b. — Zur Tabulaturschrift vgl. J. Wolf a. a. O. Bd. II S. 127 ff. — Vergl. auch Kap. I S. 52.

Eine eigene Literatur wird für dieses Instrument kaum bestanden haben; vielmehr wurden wohl aus der Opern-, Ballett-, vor allem aber Lautenliteratur bekannte und beliebte Stücke von dem jeweiligen Lehrer für den Unterricht in die Angélique-Tabulaturschrift übertragen [125]).

Wenn S^1 im Rahmen einer Untersuchung über Klaviermusik aufgeführt wird, so geschieht es — abgesehen von der erwähnten Bedeutung als Beleg für das vollkommen französisch gestaltete Musikleben an deutschen Fürstenhöfen —, um an einem Beispiel für viele zu zeigen, wie gerade in der Literatur für Laute (bzw. lautenartige Instrumente) im letzten Jahrhundertdrittel die französischen Tanzformen in noch viel stärkerem Maße als in der Klaviermusik zur alleinigen Herrschaft gelangten. Eine große Anzahl auf deutschen Bibliotheken aufbewahrter und auf deutschem Boden entstandener Lautenbücher mit ausschließlich französischem Inhalt ist Beweis für diesen Sachverhalt und unterstreicht außerdem die bedeutende Rolle, welche die Kompositionen der Gautier, Pinel, Gallot und anderer berühmter französischer Lautenisten in dem deutschen Lautenrepertoire spielten. Sei es, daß die Werke dieser hervorragenden Komponisten, denen die Lautenmusik diesseits des Rheines außer den Werken E. Reusners nichts gleichwertiges entgegenzustellen hatte, die deutschen Lautenisten in ihren Bann schlug oder auch, daß die Laute in stärkerem Maße als das Klavier in den vornehmen, dem „alla-mode"-Wesen huldigenden Kreisen beliebt war, oder sei es, daß das Klavier im Gegensatz zur Laute noch einige lebensfähige Formen und Stilelemente aus der vergangenen Epoche beibehielt, Tatsache ist, daß es zu einer so restlosen Aufnahme französischen Musikgutes auf dem Gebiet der Klaviermusik nicht kam. Bis zur Jahrhundertwende, d. h. bis zum Erscheinen der Werke namhafter deutscher Klavierkomponisten, verschwinden die alten deutschen Lied- und Tanzformen niemals ganz aus der handschriftlichen Klavierliteratur.

S^1 dagegen weist ausschließlich französisches Formenmaterial auf. Am häufigsten vertreten ist das „Air" (34), ein Tanzlied in der Art der französischen Ballettairs. Weiterhin finden sich in größerer Anzahl Allem., Cour., Sarab., Gavotten, Menuetts, Giguen; seltener, z. T. nur einmal, treten auf: Chaconne, Rondeau, Prélude, Entrée, Fantaisie, Ouverture, Menuet en Rondeau, Echo und Passacaglia.

[125]) So enthält z. B. S^1 die „Courante immortelle" von Gautier, die sich auch in dem erwähnten Schweriner Lautenbuch findet.

Folgen verschiedener Tänze in gleicher Tonart sind sehr häufig, doch können sie nicht stets als Suiten aufgefaßt werden, da gerade bei der Lautenmusik aus Gründen der Stimmung mehrere Tänze in einer Tonart hintereinander aufgezeichnet wurden [126]). Dennoch ist die Zahl der Suiten in der Tabulatur recht beträchtlich. In einigen Fällen ist sogar ausdrücklich am Anfang das Wort „Suite", am Ende „Fin" zugesetzt. So z. B. „Suite de Mr. Strobel", bestehend aus Allem., Cour., Sarab., Gigue (12/8) und eine darauffolgende, aus denselben Tänzen bestehende Suite, die sicherlich ebenfalls von Strobel stammt. Mehrfach begegnet die giguenlose Suitenform, doch auch die erweiterte Folge kommt vor, z. B. Allem., Cour., Sarab., Gavotte, Gigue. Andere Suitenbildungen mit z. T. nur zufällig umgestellter Satzfolge sind Allem., Cour., Air, Gavotte, Menuett; oder Cour., Sarab., Gigue, Air, Menuett, Allem. Vollkommen unregelmäßige Tanzfolgen, in denen eine Haupttonart mit der dazugehörigen Paralleltonart abwechselt, beruhen dagegen sicherlich auf den erwähnten Stimmungsgründen. Sonderbarerweise stehen die verschiedenen Préludes niemals am Anfang einer Suite; meist folgen ihnen nur 1 oder 2 Airs gleicher Tonart.

Im allgemeinen macht der Inhalt der Tabulatur in satztechnischer Hinsicht einen recht einfachen, ja primitiven Eindruck. Erst gegen Ende des Buches finden sich einige anspruchsvollere Kompositionen, doch besteht auch zwischen ihnen und den Werken der großen französischen Lautenkomponisten ein beträchtlicher Unterschied, der der erwähnten Bestimmung und dem Charakter der Angélique entspricht.

Zur bürgerlichen Musikpflege zurück führen die Handschriften N und K^3, die — aus dem Süden und Norden Deutschlands stammend — Anlaß zu einer aufschlußreichen Gegenüberstellung geben. Beiden Tabulaturen ist das Entstehungsjahr 1699 gemeinsam, ferner die Bestimmung als Klavierübungsbuch einer Frau — wahrscheinlich einer wohlhabenden Bürgerin — die somit als Trägerin einer beachtenswerten Hausmusikpflege erscheint.

Obwohl aus dem bedeutenden Musikzentrum Nürnberg stammend, ist N dem Inhalt nach von beiden Handschriften die bei weitem altertümlichere. Auf dem Titelblatt steht — außer der später eingetragenen, irrtümlichen Bleistiftnotiz „Lautenbuch" — ein geistliches Gedicht („Lobet den Herrn mit Psalter und

---

[126]) Vergl. M. Brenet: Les concerts en France ... Paris 1900 S. 97 und H. Quittard: Musique instrumentale ... in Lavignac: Encyclopédie de la musique, Paris 1914 Bd. III S. 1235.

Harpffen ...“), ferner „A. M. S. Anno 1699 den 9ten Novembris mit Gott den Anfang gemacht“ [127]).

Unter den 63 vorhandenen Stücken sind — eingestreut in die übrigen — 14 Choräle und geistliche Lieder, ferner 14 weltliche Lieder, unter denen verschiedene sich auch in wesentlich älteren Tabulaturen befinden [128]). Hervorgehoben seien hier: „Ein Schön Comödÿ Lied Sonsten die Doroteha genandt“ und „Ein schön Lied des unlängst verstorbenen Königs Gustavo Adolvo Seel. in Schweden Lied“, das die zeitliche Diskrepanz zwischen Inhalt und Datierung der Tabulatur besonders deutlich macht, da Gustav Adolf schon 1632 fiel, also 67 Jahre vor der Niederschrift [129]).

Im übrigen besteht der Inhalt aus deutschen und französischen Tanzformen; unter ersteren z. B.: Mühl Dantz, Comidi Dantz, Generalfeld Marschalls Wrangels Danz mit Proportio usw. Die französischen Formen zeigen nur zum geringen Teil wirklich französischen Charakter; meist sind sie vielmehr melodisch, rhythmisch und satztechnisch in der einfachen Art der deutschen Lieder und Tänze gehalten. Die Allemande fehlt ganz; Sarabanden (6), Menuetts (7! eines als „M. ihro fünstl. Durchl: in Oettingen“ bezeichnet), Gavotten (4) zeigen im allgemeinen nicht die für den betr. Tanztypus charakteristischen Merkmale. Am meisten sind diese bei den 2 Couranten (eine „von der Lauten gesetzt“), der „la galliarda franze“ und der „Saraban. Signor Gump. (recht)“ vorhanden.

Als Verzierungszeichen finden sich der kleine U-förmige Haken, die zwei senkrechten Strichelchen und, seltener, ein nach unten geöffneter kleiner Winkel; am häufigsten das in der Mehrzahl der hier behandelten Tabulaturen vertretene erste Zeichen; das zweite steht nur auf längeren Noten — meist bei der Schlußkadenz — und bedeutet sicherlich einen Triller.

Die hiermit kurz beschriebene Tabulatur endet auf Bl. 29 des Buches. Auf Bl. 31 befindet sich die Eintragung: „Anno 1721, dem 7. July, Noribergae. haben Frau Anna Margaretha Bassin den

---

[127]) Die Initialen A. M. S. bedeuten: Anna Margaretha Stromerin, die Inhaberin der Tabulatur.

[128]) So in W: Bergamasca und „Zerspalte nicht betrübtes Herz“; aus M^1: „Ach Amaryllis hastu dann“ und „Ach der überschönen Zeit“; aus B^3: „Ach Fillis Mein auserwehlter Schatz“. Auch die in B^1 und D^1 enthaltene „la bella pastora“ begegnet hier, jedoch ohne Variationen.

[129]) Der gewandten Handschrift nach stammt die Niederschrift der Tabulatur wahrscheinlich von dem — sich allerdings nicht als sehr fortschrittlich erweisenden — Lehrer der Jungfer Stromerin, der die ihm zum Unterricht geeignet erscheinenden Stücke in die Tabulatur eintrug.

Anfang auf dem Clavier zumachen beliebet." Die folgenden Blätter (32—39v) enthalten nun eine Reihe von Chorälen, kleinen Präambeln, Akkordübungen usw., die nicht mehr in Orgeltabulaturschrift, sondern in der neuen Klaviernotation aufgezeichnet sind [130]). Auch hier deutet die schöne und flüssige Handschrift darauf, daß die Eintragungen von einem Berufsmusiker stammen. Jeder Note ist außerdem der Tonbuchstabe beigefügt, manchmal auch das alte Zeichen der Orgeltabulatur. Schreibübungen, schematische Übersicht über Lage und Benennung der Noten, generalbaßartige Bezifferung des Basses, der z. T. akkordisch ausgesetzt ist, in roter Tinte: alles unterstreicht die Bestimmung des Inhalts als Unterrichtsmaterial. Noch als verheiratete Frau begann also die Besitzerin der Handschrift die neue Notationsweise zu erlernen. Ob sich die Bemerkung „den Anfang auf dem Clavier zumachen beliebet" nur hierauf bezieht, oder ob die im ersten Teil des Buches befindlichen Stücke nicht auf einem Klavier, sondern etwa auf einer Hausorgel oder einem anderen Tasteninstrument gespielt wurden, bleibe dahingestellt.

Auf den letzten Blättern des Buches (Bl. 69vff.) folgt eine neue Reihe von Stücken, bis auf ein Lied und einen Choral ohne jede Benennung, der eingängigen, volkstümlichen Melodik und dem rhythmischen Charakter nach anscheinend Menuetts, Bourrées und ähnliche Tanzformen. Die schlichte Begleitung ist meist einstimmig gehalten und verlangt eine generalbaßmäßige Ergänzung. In 2 Stücken begegnen die ostinaten Baßfiguren wie in M^3 und M^4. Einige Akkordreihen in verschiedenen Tonarten — über 2 von ihnen steht: „Praeambales quod bene notandum" — sind wohl als kleine, völlig anspruchslose Intonationen gedacht.

Als Verzierungszeichen begegnen in diesem letzten Teil der Handschrift tr und $t_{\sim}$; bei den Chorälen des zweiten Teils ist außerdem am Anfang jeder Phrase ein kleiner, aus 3 Noten bestehender Schleifer, z. T. auch eine größere Verzierung, in kleinen Noten angebracht. Lediglich auf diesen Schleiferfiguren befinden sich Fingersatzangaben, und zwar stets 1., 2., 3. — also Daumen! — in der Rechten.

In der Tabulatur K^3 kommt im Gegensatz zu N die Entwicklung der Tanzformen und der Klaviertechnik in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts klar zum Ausdruck.

Der Queroktav-Band trägt auf dem vorderen Deckel die Initia-

[130]) Oberes System: C-Schlüssel auf der 1. Linie; unteres System: F-Schlüssel auf der 4. Linie.

len der Besitzerin C. C. T., auf dem rückwärtigen die Jahreszahl 1699. Die beiden ersten Seiten enthalten die Eintragung: „Christiane Charlotte Amalia Trölle Preetz[131]) d. 23. Febrivary anno 1702", so daß anzunehmen ist, daß die Eintragungen 1699 begonnen und dann mehrere Jahre fortgeführt wurden, zumal verschiedene Handschriften in der Tabulatur unterschieden werden können.

Der 155 Seiten umfassende Inhalt besteht aus etwa 30, in deutscher und dänischer Sprache betitelten Chorälen und einer großen Anzahl von Tänzen. Lieder und deutsche „Täntze" sind nicht mehr vertreten, wie überhaupt an älteren Formen lediglich ein „Trompeter auffzug" mit Proportio, die hier als „Tripel intrad" bezeichnet ist, und ein — vollkommen verblaßter -- „Engelische Dantz" zu nennen sind. Bis auf diese Ausnahmen enthält die Handschrift nur französische Tänze! Auch in dem Formenmaterial macht sich die Entwicklung bemerkbar: Neue Tanztypen treten auf, so: Rigaudun (2; la Rigadon, Rigodung), Passepied (2; P. Royahl, Paspie), Entrée (Antrae); an bereits früher verbreiteten Tänzen: Sarabande (5), Courante, Branle, Amener, Canarie (Lacanarÿ), Bourrée (Bore), Aria (Arÿ) usw. Die Form, die zu dieser Zeit alle anderen an Verbreitung und Beliebtheit übertraf, das Menuett, ist allein 50 mal vertreten[132])! Zwei Suiten aus Allem., Cour., Sarab. bestehend — in der zweiten sind alle drei Sätze variationsmäßig miteinander verknüpft —, drei verschiedene, mit „Mars" bezeichnete Stücke, zwei „Variation de Voli despang" (Folie d'Espagne!), zwei kleine Präludien („ex d-moll" und „F-Duhr") und ein geistlicher Satz („sicut locutus" mit zahlreichen „pian" und forte-Bezeichnungen) vervollständigen den Inhalt der Tabulatur.

Eine Eigentümlichkeit der Notation ist die Verwendung einer punktierten Linie über den Tonbuchstaben anstelle der zweifachen Linie zur Kennzeichnung der zweigestrichenen Oktave.

Als Verzierung gelangt lediglich das aus zwei senkrechten Strichelchen bestehende Zeichen, allerdings in sehr reichlichem Maße zur Anwendung.

---

131) Die Stadt Preetz liegt südlich von Kiel in Holstein, das damals zu Dänemark gehörte.

132) Ein „Post Menuet" ist wegen der reizvollen Verwendung des Posthornrufes, die an den entsprechenden Satz in Bachs „Capriccio über die Abreise des geliebten Bruders" erinnert, im Anhang mitgeteilt (Nr. 34); vgl. auch in Händels „Belsazar" (Ges.-Ausg. Bd. 19) „Allegro Postillons". Ein Menuett (Bl. 6v) auch in B^4 (Nr. 29).

Mit N und K^3 ist die Reihe der hier behandelten Klaviertabulaturen aus dem 17. Jahrhundert abgeschlossen. Die übrigen oben angeführten Handschriften gehören entweder bereits in das folgende Jahrhundert oder sind in der neuen Klaviernotation abgefaßt, die — von den Berufsmusikern bereits seit längerer Zeit verwendet — von der Jahrhundert wende an auch in den Dilettantenkreisen die alte Tabulaturschrift allmählich verdrängte.

In die früheste Zeit dieses Umschwungs der Notationsweise fällt wohl die Niederschrift von S^2. Irgendwelche Angaben, die eine genaue Datierung der Handschrift ermöglichen, fehlen vollkommen, doch kann aus dem Inhalt geschlossen werden, daß die Niederschrift spätestens im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts erfolgte. Die pedantische, dabei auffallend unbeholfene Schreibweise deutet darauf hin, daß das Buch von der Hand eines im Notenschreiben wenig geübten Musikliebhabers stammt.

Die Blätter des Querfolio-Bandes sind fortlaufend mit den Buchstaben A—Z und A_1—T_1 bezeichnet. Jede Zeile ist ohne Rücksicht auf die Anzahl der Noten in gleich viele und gleich lange Takte eingeteilt, die genau untereinander stehen. Die Takte selbst sind wiederum in gleiche Abstände unterteilt, und zwar für jedes Viertel durch eine punktierte, für jedes Achtel durch eine Bleistiftlinie. (Stellenweise ist sogar den Sechzehnteln mittels dieser Linien ihr bestimmter Platz angewiesen!) Einige Bemerkungen sind in französischer Sprache abgefaßt. Der Inhalt des Buches besteht aus folgenden suitenartig angeordneten Stücken:

1. Prélude und Folie d'Espagne m. 12 Variationen (D)
2. Prélude, Allem., Cour., Sarab., Gigue (C)
3. Ouverture, Aria, Gavotte, March, Menuet, Gigue (C)
4. Prélude, Allem., Sarab., le Double, Gigue, Menuet, Aria (g)
5. Prélude, Allem., Gigue, Cour., Sarab. (d)
6. Prélude, Fuga (C)
7. Prélude, Allem., Cour., Sarab., Gigue (g)
8. Allem., le Double, Cour., le double, Sarab., le Double (e).

Bei einer genauen Untersuchung konnte festgestellt werden, daß die Suiten 2, 5, 7 und 8 Kompositionen von Froberger sind, für die also hiermit eine neue Quelle vorliegt! Ein Vergleich mit der Ges.-Ausg. ergab folgende Übereinstimmungen bzw. Abweichungen: Die drei ersten Sätze der zweiten Suite entsprechen denen der Suite V (D. T. Ö. Bd. VI S. 10 ff.). Die Gigue steht in der Ges.-

Ausg. als letzter Satz der Suite XII (S. 35); in Suite V ist an ihre Stelle eine andere Gigue getreten [134]). Auch bei der 5. Suite — Ges.-Ausg. Suite II (S. 3 ff.) — stimmen die Giguen nicht überein. Die Gigue aus S^1 steht in der Suite XIII (S. 38) [135]). Die 7. und 8. Suite dagegen stimmen mit Suite XVI (S. 46) und XXIII (S. 67) der Ges.-Ausg. vollkommen überein [136]).

Ein genauer textkritischer Vergleich der verschiedenen Lesarten kann an dieser Stelle nicht vorgenommen werden. Erwähnt sei nur, daß zwar im großen und ganzen der Notentext in beiden Fassungen gleich ist, jedoch eine Menge kleiner Verschiedenheiten in der Pausensetzung und in den Notenwerten festgestellt werden kann. Als wichtigster Unterschied müssen die Préludes vermerkt werden, die in drei Fällen in S^1 — als einziger von sämtlichen Froberger-Quellen — den Suiten vorangestellt sind. Zwar können sie bei ihrer kurzen und satztechnisch äußerst einfachen Gestalt keinesfalls als Kompositionen Frobergers angesehen werden, doch unterstreicht allein die Tatsache ihrer Hinzufügung durch den Schreiber die Bedeutung der freien Einleitungssätze in der Suitenpraxis der Zeit.

Bei den übrigen Suiten der Handschrift muß die Möglichkeit einer Autorschaft Frobergers schon auf Grund der Satzfolge, aber auch aus stilistischen Gründen ebenfalls ausgeschlossen werden.

Als Verzierungen werden 2 Zeichen verwendet: Ein senkrechtes Kreuz über den Noten und zwei schräge Strichelchen durch den Notenhals. Das Kreuz erscheint im Gegensatz zu dem zweiten Zeichen nicht in der ganzen Handschrift. In den ersten Suiten ist es regelmäßig über die Auftaktnoten und die vorletzten Noten der Teil- und Ganzschlüsse, seltener an anderen Stellen gesetzt. Diese eigenartige doppelte Verwendung erschwert eine eindeutige Erklärung des Zeichens [137]); bei den Auftakten wäre eine schleiferartige Verzierung zu erwarten, auf den langen Kadenznoten da-

---

[134]) Diese Gigue, die sich nur in einer, und zwar der spätesten der zur Ges.-Ausg. benutzten Quellen findet, macht in ihrer primitiven Rhythmik und Melodik einen ganz „unfrobergerschen" Eindruck.

[135]) In der Ges.-Ausg. als $^4/_4$-, in S^1 richtiger als $^{12}/_8$-Takt. (Vgl. Rev.-Ber.)

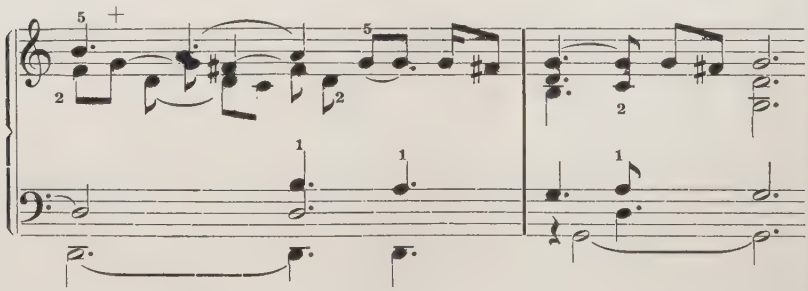
[136]) Die Allem. der letzteren m. Double (e-moll) findet sich auch in dem „Muziekboek der Anna Maria van Eijl".

[137]) Das Kreuz findet sich in der Zeit lediglich bei Chambonnières, wo es einen „Port de voix" bedeutet, der hier nicht in Frage kommt. Zudem deutet das andere Zeichen auf die englische Verzierungspraxis.

gegen ein Triller. Möglicherweise entspricht eine solche mehrfache Deutung durchaus dem Brauche der Zeit, zumal auch das andere Zeichen je nach seiner Stellung die Ausführung sowohl eines Pralltrillers wie auch eines Mordents und Trillers zu verlangen scheint. Im Verlauf der Handschrift verschwindet das Kreuz beinahe vollständig, doch sind gerade die Suiten Frobergers reichlich mit beiden Zeichen versehen und bieten somit ein viel verzierteres Bild als in der Ges.-Ausg.

Auch Fingersatzangaben sind nicht selten, jedoch ebenfalls vornehmlich auf den ersten Seiten des Buches; besonders ausführlich bei technisch schwierigeren Stellen, so vor allem, wenn eine der Hände in das System der anderen übergreift oder die polyphone Schreibweise einen bestimmten Fingersatz erfordert[138]). Hierbei wird in beiden Händen der Daumen reichlich verwendet; in auffallend starkem Maße in der ersten Suite von Froberger, ein Beweis dafür, wie das Schaffen dieses Komponisten auch in rein spieltechnischer Hinsicht die Entwicklung förderte.

Gigue C-Dur, T. 5 und 6

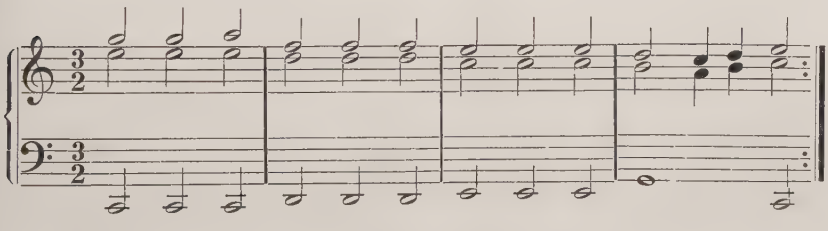


T. 11 u. 12

[138]) Die den Fingersatz für die linke Hand angebenden Zahlen sind zur Unterscheidung von denen für die Rechte durchstrichen.

Aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts stammt die Tabulatur B^5. Ein „March der Studenten zu Brehslau 1715“ läßt darauf schließen, daß die Handschrift etwa um diese Zeit in Schlesien entstanden ist. Hier sei sie als verhältnismäßig spätes Beispiel der Orgeltabulatur angeführt, so wie als Beleg dafür, daß noch zu einem Zeitpunkt, in dem eine große Anzahl von Werken aus der Blütezeit der deutschen Klaviersuite bereits durch Druck verbreitet war, die Hausmusik sich in ihrem Formenmaterial und in der technischen Gestaltung stellenweise noch mit einer ganz primitiven Entwicklungsstufe des Klavierspiels begnügte.

So finden sich in B^5 noch die alten Formen des deutschen, polnischen und englischen „Tantz“ (je 3). Daneben eine Reihe von Liedern — mit „Aria“ bezeichnet und z. T. mit vollständigem Text versehen --, die allerdings weder in den Titeln noch in den Melodien irgendeine Übereinstimmung mit dem in den anderen Tabulaturen befindlichen Liedmaterial aufweisen. Die „neue“ Zeit macht sich auch in dnn französischen Tanzformen bemerkbar, unter denen das Menuett gegenüber der Sarabande (2), March (3) [139]), Bourée (1; im Dreitakt!) und Ballett (1) mit vier Beispielen am häufigsten erscheint. Außerdem enthält dieser Abschnitt der Tabulatur noch 4 kleine Präludien, die zu den primitivsten Beispielen der Gattung gezählt werden müssen. In ihrer Anspruchslosigkeit werden sie höchstens durch die Sarabande Bl. 7v übertroffen, deren 1. Reprise (von insgesamt 5!) als Muster für das Niveau der Tabulatur hier wiedergegeben sei:



Als Verzierung dient lediglich das aus zwei senkrechten Strichelchen bestehende Zeichen [140]).

Diese weltlichen Stücke bilden übrigens nur den kleineren Teil des Buches. Sie füllen, von rückwärts eingetragen, 28 Blätter,

---

[139]) Darunter auch ein „Janischar March“.

[140]) In der Schreibweise der Rhythmus- und Pausenzeichen weicht B^5 in Einzelheiten von den bisher behandelten Tabulaturen ab.

während die ersten 106 Blätter der Handschrift ausschließlich Choräle enthalten.

Bei den übrigen, bisher nicht behandelten Handschriften kann im Rahmen dieser Untersuchung eine genaue Beschreibung unterbleiben. Für einige von ihnen liegt eine solche bereits vor; andere enthalten vorzugsweise Orgelkompositionen; vor allem aber handelt es sich bei diesen Mss. um Sammelhandschriften aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, aus denen nur die in den Zusammenhang der vorliegenden Arbeit gehörenden Kompositionen berücksichtigt werden sollen.

B^{10}, das Orgelbuch des Pachelbel-Schülers Joh. Val. Eckelt (Eckold) [141]) von 1692, enthält vor allem Orgel- und Klavierwerke seines Lehrers, die sämtlich in einer Neuausgabe erschienen sind [142]). Auf Bl. 58 ff. befindet sich eine „Allamanda à Mons. Philipp Henry Erlebach organ. Rudelstadt" in f-moll, zu der noch eine Sarab. und Cour. gehören. Erlebach (1657—1714) gehört zu den ersten deutschen Komponisten, welche die französische Ouverturen-Suite in Deutschland einführten. 1693 erschienen von ihm in Nürnberg „VI Ouvertures ... nach Französischer Art und Manier ..." [143]).

Zur Entwicklung der Suite in der Generation vor Joh. Seb. Bach wurden ferner die Mss. B^8 und B^9 herangezogen.

B^8 — als Möllersche Handschrift bekannt — ist bereits ausführlich beschrieben worden [144]). Aus dieser Handschrift, die aller Wahrscheinlichkeit nach von Joh. Gottfried Walther im Jahre 1708 angelegt wurde, interessieren in diesem Zusammenhang folgende Kompositionen:

1. Suite von Christian Ritter (c-moll), bestehend aus „Allemanda in discessum Caroli XI Regis Sveciæ" [145]), Courande, Sarab. und Gique.
2. „Suite ex Df (d-moll) di Christian Flor Org. in Lüneburg" (1626—97) aus Fuge (!), Allem., Cour. Sarab., Double und Gigue bestehend.
3. Von demselben: Praeludium, Aria, Double, Cour., Double, Sarab., Double und Gigue (C).

---

[141]) Vgl. Seiffert, a. a. O. S. 197 sowie Jacobs, V. f. Mw. 1893 S. 311 ff.
[142]) Herausg. von M. Seiffert D.T.B. 2, 1 und 4, 1.
[143]) Zu Erlebachs Leben und Wirken vergl. D.D.T. Bd. 46/47, Einleitung von O. Kinkeldey.
[144]) Von W. Wolffheim (Jd.) in Bach-Jahrb. 1912 S. 42 ff.
[145]) Karl XI. von Schweden starb 1690.

4. „Suite di Sig.re F. W. Zachau“ (1663—1712), die einzige von diesem Komponisten erhaltene Klaviersuite aus Allem., Cour., Sarab. u. Fuga Finalis bestehend.
5. „Suitte Ex Gh del Signore Joh. Adamo Reincke“ (Allem., Cour., Sarab., Gigue). — Eine zweite Suite Reinckens (1623—1722) aus dieser Handschrift ist — ohne Gigue — bereits veröffentlicht [146]).

Die Komposition aller dieser Suiten dürfte — den Lebensdaten der Komponisten und der Zeit der Niederschrift des Buches nach — vor 1700, und zwar in das letzte Jahrzehnt des Jahrhunderts fallen.

Fanden in den Sammelbänden Walthers nur die besten Werke der bedeutendsten deutschen und ausländischen Komponisten Aufnahme, so liefert uns B^9 einen Einblick in das durchschnittliche, für den Unterricht geeignete Klavierschaffen der Zeit.

In den Jahren 1715—18 entstanden, enthält dieses Klavierbuch das Material, welches Heinr. Nikol. Gerber — der Vater des Lexikographen, späterer Bachschüler und Organist zu Sondershausen — in seinem 13. bis 16. Lebensjahr zur Erlernung des Orgel- und Klavierspiels benutzte. Es enthält in bunter Folge Kompositionen für beide Instrumente, darunter Werke von Pachelbel und Buxtehude, vornehmlich aber von Komponisten, die in der engeren Thüringer Heimat Gerbers wirkten: Gottfr. Ernst Bessel [147]), Chr. Fr. Witte [148]), Joh. Bernh. Bach [149]) und Joh. Heinr. Ritz (JHR). Letzterer ist am häufigsten vertreten, und zwar ausschließlich mit Orgelkompositionen (9 Fugen und Fugellen) [150]); außerdem stammt

---

146) in der Sammlung „Lehrmeister und Schüler J. S. Bachs“, herausg. von Kurt Herrmann, Bd. I.

147) Bessel (Bestel, Pestel), 1654 in Berka b. Weida geb., 1732 in Altenburg gest., war Schüler von Witte, später Organist in Weida und Altenburg. B^9 enthält von ihm nur ein Menuett, das Andreas-Bach-Buch eine vollständige Klaviersuite, aus Entrée, Menuett, Bourrée, Passepied, Gavotte und Sarab. mit 2 Variationen bestehend.

148) C. F. Witte, geb. 1660 in Altenburg, studierte bei G. K. Wecker in Nürnberg, ferner in Salzburg und Wien. Von 1692 an war er Hoforganist und Kapellmeister in Altenburg, wo er 1716 starb. Erhalten sind von ihm u. a. 3 franz. Ouvertürensuiten und 2 vierst. Suiten. (Bibl. Kassel.) Vergl. auch Seiffert: Gesch. d. Klavierm. S. 214.

149) Von Joh. Bernh., dem „Eisenacher Bach“, enthält B^9 eine Ciacona mit 20 Variationen, von Frotscher irrtümlich als „ausschließlich Klaviermusik“ bezeichnet. (Gesch. d. Orgelmusik I. S. 587.) Der trioartige, weit auseinanderliegende Satz einiger Variationen, vor allem aber die Bezeichnung „Petal“ bei der Baßstimme weisen sie eindeutig der Orgel zu.

von ihm noch eine „Anleitung zum Präamblieren", aus kleinen Präludien, Formulae und Fugellen bestehend, so daß möglicherweise in Ritz der Lehrer Gerbers erblickt werden kann.

Hier interessieren aus der Handschrift — die als aufschlußreiches Dokument über den Ausbildungsgang eines angehenden Organisten der Bachzeit eine ausführlichere Darstellung verdiente — nur die zweifellos für Klavier bestimmten Tänze und Suitenbildungen.

Von Witte liegen 2 Suiten vor, die erste aus Allem., Cour., Sarab., Gigue bestehend, während bei der zweiten die Gigue durch ein Menuett ersetzt ist. Dieselbe Abänderung des Schlußsatzes der klassischen Suitenform findet sich auch in den 3 übrigen — anonymen — Suiten der Handschrift; bei einer von ihnen ist außerdem die Sarabande ausgefallen, die zweite fügt an ihrer Stelle eine Bourrée ein[151]), die dritte besteht aus Praeambel, Allem., Cour., Sarrabanda Spaniola (Folie d'Espagne!) mit 11 Variationen, die z. T. nur angedeutet sind, und Menuett. 5 einzelne Menuette — darunter je eines von Pachelbel, Witte und Bessel — belegen die Beliebtheit dieser Tanzform. Eine am Schluß des Buches befindliche, vielleicht erst nach 1718 eingetragene Folge, aus Präludium, Sonata, Allegro, Adagio, Allegro (g-moll) bestehend, deutet auf das Eindringen der italienischen Klaviersonate.

Als Verzierungen sind sowohl die zwei verbreitetsten Zeichen der älteren Tabulaturen, das U-förmige Häkchen und die zwei senkrechten Strichelchen, verwendet wie zwei Ornamente der französischen Klaviermusik. (tr.~~~)

Die Handschriften B^6 und B^7 sind wegen des in ihnen enthaltenen Materials für die Darstellung der französischen Klaviersuite um die Jahrhundertwende herangezogen worden.

B^6 — eine Kopie nach einem Autograph Joh. Seb. Bachs! — enthält 2 Suiten vollkommen gleicher Satzfolge (Ouverture, Allem., Cour., Sarab., Gavotte, Menuett, Gigue), die erste mit Grigny, die zweite mit Dieupart bezeichnet, doch stammen nach Pirro beide Kompositionen von Letzterem.

Aus B^7 — einem Walther-Autograph — seien hier herangezogen:

---

[150]) Über Ritz ist lediglich bei Gerber eine kurze Notiz zu finden, wonach er um 1720 als Organist in Thüringen wirkte. Frotscher nennt von ihm nur 1 Klavierstück. (a. a. O. S. 651.)

[151]) Diese Suite zeigt starke Verwandtschaft mit den Suiten von Witte, dem sie wahrscheinlich ebenfalls zuzuschreiben ist.

1. Suite di Jacob de Neufville[152]) (Allem., Cour., Sarab., Menuett).
2. Suite 8 composé par Pierre Bustyn[153]) (Prélude, Allem., Cour., Sarab., Gigue, Aria mit 2 Variat.).
3. Suite di Clerambouloux (sic!)[154]) (Prelude Clerambaut, Allem., Cour., La Belebat, La Pièce sans titre, Sarab., Gigue, Double 1re, Double 2re, Double 3re (zur Sarab. gehörend), Menuet).
4. Suite von L. Marchand aus seinem zweiten Buch „Pièces de clavecin“[155]) (Prélude, Allem., Cour., Sarab., Gigue, Gavotte, Menuet, Menuet Rondeau).
5. Pièces de Clavessin comp. par Gaspard le Roux[156]) (Allem. la vauvert, Cour., Air, Menuet, Passepied, Cour. Luthée, Allem. l'incomparabile, Cour., Gavotte en Rondeau, Menuet, Double Menuet, Gigue).

Ferner enthält B^7 u. a. noch je eine Suite von D'Andrieu und Dieupart, letztere für Violine, Klavier und Baß.

B^{11} enthält neben Werken von Händel Orgel- und Klavierkompositionen niederländischer oder in den Niederlanden wirkender Komponisten, darunter folgende Suiten:

1. Allem., Cour., Sarab., Menuett, Gavotte von N. Woordhouwer.
2. Allem., Cour., Sarab., Gavotte, Menuett von Bronnemuller.
3. Canconet, Allem., Cour., Sarab., Giga (ohne Komponist).
4. Allegro, Tempo di Bouree, Menuet, Giga von Wyszenbergh.

---

[152]) Jean-Jacques de Neufville, 1684 in Nürnberg geb., Schüler von Pachelbel, studierte 2 Jahre in Italien, wo er auch Kompositionen herausgab, und wirkte dann bis zu seinem frühen Tode (1712) als Organist in seiner Heimatstadt.

[153]) Pierre Bustyn, Komponist und Organist in Middelburg (Holland) um 1682, gab u. a. heraus: „IX Suittes pour le clavecin“, bestehend aus Préludes, Allem., Cour., Sarab., Gigues et autres Airs. Brüssel o. J.

[154]) Von Clérambault (1676—1749) erschien 1703 „1. Livre de pièces de clavecin“ (Paris). Die hier von Walther mit seinem Namen bezeichnete Suite scheint aber nicht von ihm sondern von le Roux zu stammen: In der Sammlung „Les Maîtres Français du clavecin“ (Paris 1922) veröffentlicht P. Brunold — sicherlich nach dem auf der Pariser Nat.-Bibl. befindlichen Exemplar der „Pièces de clavecin“ von le Roux — einige Stücke von diesem Komponisten, darunter auch La Pièce sans titre und die Sarabande mit 11 Variationen. (Auch in der Sammlung: „Lehrmeister u. Schüler Joh. Seb. Bachs“, wo — wahrscheinlich nach B^7 — La Pièce s. t. veröffentlicht ist, müßte der Autor demnach in le Roux berichtigt werden.)

[155]) Die beiden „Livres de clavecin“ von Marchand (1669—1732), nur je eine Suite enthaltend, erschienen 1702 u. 1703, vermutlich sogar schon ab 1699 bei Roger in Amsterdam. Von Walther ist als Vorlage eine spätere Auflage (1714) benutzt worden.

[156]) Le Roux, geb. ca. 1660, gest. zw. 1705 u. 1710, veröffentlichte 1705 seine „Pièces de clavecin“.

Woordhouwer (Woordhouder) war von 1707—1720 Organist in Leyden, später an der Großen Kirche in Rotterdam. Elias Bronnemuller (Brönnemüller) wirkte in Amsterdam. U. a. sind von ihm erschienen: 6 Sonate a 2 Viol.... op. 1 1709/1710. Wyszenbergh ist wahrscheinlich mit G. Henrico Albicastro (Heinz Weißenburg) identisch[157]). Von diesem, einem gebürtigen Schweizer, Rittmeister und Violinisten, erschienen verschiedene Kammermusikwerke in Amsterdam. Wahrscheinlich bezieht sich auch auf ihn eine Eintragung im Leydener Universitätsregister vom 12. April 1686, wo ein Joh. Heinr. Weysenbergh als „Musicus Academiae" aufgeführt ist.

---

[157]) Vgl. v. d. Straeten: La Musique aux Pays-Bas, S. 222, ferner Eitner, Quellenlexikon.

III. Kapitel.

1. Die Anfänge eines neuen Klavierstils in Frankreich und Deutschland.

Das in den beschriebenen Tabulaturen enthaltene Musiziergut könnte in mehrfacher Hinsicht zum Gegenstand eingehender Betrachtungen gemacht werden. Zur Geschichte der deutschen und ausländischen Tänze, des protestantischen Chorals, des deutschen Generalbaß- und Volksliedes, zur Entwicklung des Verzierungs- und Fingersatzwesens sowie anderer Elemente der Klaviertechnik liegt hier nicht unwichtiges Material vor, aus dem aber im Rahmen dieser Arbeit naturgemäß eine Auswahl getroffen werden mußte. Wenn sich die folgenden Untersuchungen in der Hauptsache auf die französischen Tanzformen, insbesondere auf die Suitenbildungen erstrecken, so bedeutet diese Beschränkung keinen Verzicht auf eine in den wichtigsten Zügen lückenlose und klare Darstellung der deutschen Klaviermusik im 17. Jahrhundert, da diese Formen und nur sie den entwicklungsfähigen und auch für die Folgezeit bedeutungsvollen Bestandteil der Tabulaturen bilden und somit auch die wichtigsten Fragen der Spiel- und Satztechnik in diesem Zusammenhang zur Sprache kommen müssen.

Den französischen Tänzen gegenüber bilden die übrigen genannten Formen — Choräle, Lieder, deutsche, englische, polnische Tänze usw. — das zum allmählichen Verschwinden bestimmte Erbe des vergangenen Jahrhunderts, das allerdings in den Tabulaturen noch lange Zeit — wenn auch in geringerem Umfange — bewahrt wird, bis mit dem Erscheinen der Suitenwerke eines Kuhnau, Krieger, Fischer, Froberger u. a. die gesamte handschriftlich niedergelegte Klavierliteratur durch eine gereifte, technisch wie musikalisch anspruchsvollere und überlegene Kunstübung ersetzt wird. Die Voraussetzungen und Anfänge dieser Blütezeit der deutschen Klaviersuite aus dem handschriftlichen Material herauszulösen und zur Darstellung zu bringen, muß daher als die wichtigste Aufgabe betrachtet werden.

Vorerst mögen jedoch einige Hinweise allgemeinerer Art hinsichtlich des übrigen Inhalts der Tabulaturen folgen.

Über die Choräle ist in diesem Zusammenhang nur wenig zu sagen. Häufig bilden sie einen gesonderten Abschnitt in der Tabulatur (W, B^4, B^5) und sind nur in wenigen Fällen unter die weltlichen Formen eingereiht. Einige Male (B^4, B^5) scheinen sie als erste Eintragung den ursprünglich wichtigsten Teil der Handschrift darzustellen, zumal die Tänze und Lieder in diesen Fällen von rückwärts in die Bücher eingetragen sind. Diese Tatsache sei hier hervorgehoben als Beleg dafür, wie in Deutschland das geistliche Element — ganz im Gegensatz zu Frankreich — im häuslichen Musizierkreis noch eine wichtige Rolle spielte [1]).

Erwähnt sei noch das mehrfache Auftreten der Choräle „Aus meines Herzens Grunde" und „Werde munter, mein Gemüte"; (ersterer in B^3, B^4, N, K^3; der andere in B^3, B^5, N, K^3). Man möchte annehmen, daß Joh. Beer diese beiden Stücke meint, wenn er sich beklagt, daß in den Bürgerhäusern „zwischen Morgenchoral und geistlichem Abendlied nur selten einmal zum Clavichord oder zur Violdigamb gegriffen wird" [2]), zumal diese beiden Choräle mitunter unmittelbar nebeneinander stehen oder — wie in K^3 — außer dem Titel die Bezeichnung „Morgenlied" und „Abendlied" tragen.

Auf Übereinstimmungen einzelner Tabulaturen hinsichtlich des Liedmaterials war bereits bei der Beschreibung hingewiesen worden. Einzelne Melodien, wie z. B. „Laß ab, laß ab", kamen sogar in 4 verschiedenen Handschriften vor. Ebenfalls sehr beliebt scheint das Lied „Zerspalte nicht betrübtes Herz" gewesen zu sein, das außer in W, B^2 und N auch in einer Orgeltabulatur der früheren Bibliothek Wolffheim enthalten ist [3]). Hier findet sich auch die aus B^3 und N bekannte Melodie „Ach Phillis mein auserwählter Schatz". Über die Beliebtheit einzelner Liederkomponisten können ebenfalls einige Rückschlüsse gezogen werden. An der Spitze steht Adam Krieger, von dem verschiedene Lieder — z. T. mit seinem Namen — vorkamen. Von Rist fand sich „Ach

---

[1]) Diesen Unterschied unterstreichen auch Vermerke auf den Titelblättern deutscher Tabulaturen, wie: cum deo, mit Gott den Anfang gemacht, meine Hoffnung stehet auf Gott, α et ω, usw., wenn nicht sogar ein vollständiges geistliches Gedicht sozusagen als Motto eingetragen ist; dagegen halte man die französischen Verse auf der Titelseite von M^2!

[2]) Vgl. H. Krause, a. a. O. S. 87.

[3]) Versteigerungskatalog Bd. II, S. 31 Nr. 48. Diese Tabulatur war dem Verfasser leider nicht zugänglich.

Amarillis hast du denn" in M^1 und N, außerdem in der erwähnten Tabulatur der Bibl. Wolffheim. Albert ist mit „Wohl dem der seine Tag" (M^1) und „Liebe die du mich besessen" (W) vertreten; Voigtländer mit „Fillis saß in einem Böttchen" (W, B^1) und „Falscher Schäfer ist das recht?" (W, B^4). Diese letzten 4 Lieder finden sich auch in dem Liederbuch von Joh. Heck [4]); außerdem noch: „Ich liebe du liebest" [5]) (B^3), „Nun schläft sie schon" und „Hör meine Schöne" (B^4), „Die Mädchen machens alle Zeit" und „Roselis mein ander Ich" (B^3), „Carabella edle Kron" (M^1, N), „Komm Nachtigall mein" (N), „Jetzund kommt die Nacht herbei" (W, B^2). Ein Vergleich mit dem Inhalt des Liederbuchs des Studenten Clodius [6]) ergab folgende Übereinstimmungen: „ Die lieblichen Blicke der schönen Amene", „Fraget nicht warum ich klage" (B^3); „Wohl dem der weit von hohen Dingen", „Nun schläft sie schon", „Wenn gleich jener Heide käme" (B^4) u. a.

Eine besondere Stellung — nämlich in der Mitte zwischen Lied- und Instrumentalkomposition — nehmen Stücke ein wie Bergamasca, la bella pastora, Engelländische Nachtigall, Folie d'Espagne, la belle Iris und la princesse. Diese Stücke stammen sämtlich aus dem Auslande und waren sicherlich ursprünglich mit einem Text verbunden, den sie jedoch wahrscheinlich schon vor ihrer Verbreitung in Deutschland verloren hatten.

Die Bergamasca, vertreten in W, B^2, B^3 und N, gehört zu den bekanntesten Melodien im 17. und 18. Jahrhundert; in Thüringen wird sie späterhin mit dem Text „Kraut und Rüben haben mich vertrieben" zum Volkslied und u. a. auch von Bach in den „Goldberg-Variationen" Quodlibet-artig verarbeitet [7]).

„La bella pastora", dem Titel und der Melodik nach sicher ebenfalls aus Italien stammend, verdankt ihre Verbreitung wohl kaum dem wenig bedeutenden Gehalt der Melodie, sondern vielmehr ihrer Eignung zum Variationsthema [8]). Wertvoller ist jedoch auch in dieser Beziehung die Folie d'Espagne, die als Muster, viel-

---

[4]) W. Krabe: Das Liederb. d. J. Heck. AfMw. 1922, S. 420 ff.

[5]) Aus Enoch Gläsers „Schäferbelustigung" (1653).

[6]) W. Niessen: Das Liederb. d. Studenten Clodius. VfMw. VII S. 635 ff.

[7]) Vgl. K. Nef: Die Bergamasca; Z. f. Mw. V H. 6 S. 291 ff.; s. auch P. Nettl: Die Wiener Tanzkomposition ... St. z. Mw. 1921 S. 95 f., wo auch die Melodie aus W mitgeteilt ist. — Im Anh. (Nr. 2) ist die Fassung aus B^3 mitgeteilt.

[8]) Vgl. die Musikbeilage zu F. Noacks bereits zitiertem Aufsatz über die Tabulaturen d. Bibl. zu Darmstadt. Außer in B^1, D^1, N ist sie auch in einer Lautentabulatur aus der Umgebung des Grafen Logi enthalten. (Versteigerungskat. d. Bibl. Wolffheim Nr. 53.)

leicht sogar Urbild der typischen Sarabande auch für die Verbreitung dieses Tanzes eine wichtige Rolle spielte [9]). Im Gegensatz zur Bergamasca und „la bella pastora" verbreitete sich die Folia von Frankreich aus über die anderen Länder Europas; dies bestätigt auch die Tatsache, daß die 4 Handschriften, in denen sie hier nachgewiesen werden konnte (B^4, K^3, S^2, B^9), sich gerade durch den starken französischen Anteil auszeichnen. Die in den Variationen (auch denen zur „bella pastora") zum Ausdruck kommende Technik ist allerdings — zumal im Vergleich zur englischen Virginalmusik — nicht sehr hochstehend; in dieser Richtung bot nämlich die französische Klaviermusik so gut wie keine Anregung, müssen doch auch die Variationen d'Angleberts über die Folie d'Espagne als ein schwaches Werk dieses Komponisten bezeichnet werden [10]).

Als ausgesprochen virtuoses Klavierstück begegnete die „Engl. Nachtigall" in K^1, B^3, B^4 und L [11]). Es ist anzunehmen, daß dieses Stück durch die englischen Komödianten zunächst in Norddeutschland, vornehmlich Hamburg, bekannt wurde (K^1, B^3, B^4!) und dann im Laufe der nächsten Jahrzehnte sich auch im übrigen Deutschland bis nach Wien (L!) verbreitete. In der 1. Hälfte weist das Stück eine typisch englische Volksliedmelodik auf und war wohl auch ursprünglich mit Text versehen; in der 2. Hälfte wiegen die tonmalerischen Figuren vor, meist aus der schnellen Wiederholung eines Tones bestehend [12]).

Über den französischen Einfluß auf die deutsche Liedkomposition war bereits gesprochen worden. (Kap. I S. 44 ff.) Zwei Musterbeispiele des Eindringens französischer Airs in die deutsche Vokal- und Instrumentalmusik bilden „la belle Iris" und „la princesse". Erstere scheint von Frankreich zunächst nach den Niederlanden und von dort nach Deutschland, wiederum vornehmlich

---

[9]) Vgl. A. Moser: Zur Genesis der Folies d'Espagne, A. f. Mw. 1918, S. 358 ff.

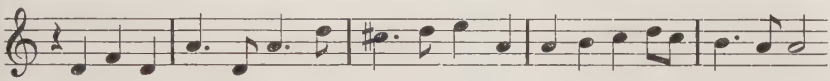
[10]) Vgl. Pirro: „Les Clavecinistes" sowie A. Tessier: G. le Roux; Rev. mus. 1924 S. 230 f.

[11]) Vgl. auch S. 59, Fußn. 38. Im Anhang ist die Fassung aus B^4 mitgeteilt, in der auch die 1. Hälfte der Melodie stark verziert ist (Nr. 20). Eine andere Fassung — aus K^1 — teilt Hamburger im Anhang seiner Beschreibung dieser Tabulatur mit (Z. f. Mw. Jahrg. XIII).

[12]) Bei einem bühnenmäßigen Vortrag des Stückes könnte man sich die Wiedergabe dieser Figuren auf einem flötenartigen Instrument vorstellen. — Angeregt vielleicht durch dieses Stück schrieb Joh. Georg Ahle eine „Unstrutische Nachtigall" („Unstrutische Euterpe" 4. Teil 1678). Diese Komposition für 4 Instrumente arbeitet nur mit tonmalerischen Wirkungen.

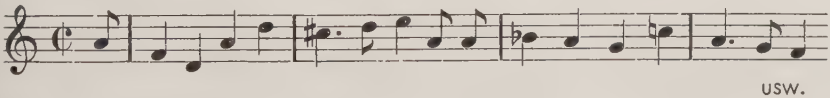
nach Hamburg, gedrungen zu sein. Nach Pirro erscheint sie zur Zeit Sweelincks in dem Klavierbuch der Gesina Terburg neben anderen französischen Mode-Melodien. Dann begegnet uns „la belle Iris" wieder im Klavierbuch der A. M. van Eijl, ferner in B^3 mit der Überschrift „Roselis mein ander Ich" sowie in der Hamburger Tabulatur B^4, hier schlicht als „Aria" bezeichnet:

In derselben Tabulatur steht unter dem Titel: „Mit Schmerzen muß ich meinen Stand" folgende Melodie, die in den charakteristischen Tonschritten ausgesprochene Ähnlichkeit mit „la belle Iris" besitzt:



H. Kretzschmar [13]) zitiert eine Reihe von Liedanfängen aus der deutschen Liedproduktion des 17. Jahrhunderts, deren Ausgangspunkt er in einer Choralmelodie Joh. Schops (1641) sieht, die jedoch auch mit den angegebenen Melodien große Ähnlichkeit besitzen. So u.a.:

Joh. Pezel: „Schöne lustige anmutige Arien" (1672)



In der „Terpsichore" von M. Prätorius erscheint als „Ballett" folgende Melodie [14]):

Sehr nahe der „belle Iris" steht auch eine Melodie aus einem Instrumentalwerk von Valerius Otto (1611) [15]).

[13]) Geschichte des neuen deutschen Liedes, S. 51, 62, 72, 99 u. 124.
[14]) Ges.-Ausg. No. 159.
[15]) zitiert bei K. Nef, a. a. O. S. 34.

Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß „la belle Iris“ und damit auch die übrigen angeführten Melodien französischer Herkunft sind, zumal „la princesse“ dieselben charakteristischen Merkmale der Melodik aufweist. Dieses Stück kann als ein Muster reizvoller französischer Liedkunst angesehen werden, dessen Beliebtheit auf deutschem Boden wohlverständlich erscheint[16]).

Eine bestimmte landschaftlich bedingte Einflußsphäre wie „la belle Iris“ scheint „la princesse“ nicht gehabt zu haben. Abgesehen von den beiden französischen Handschriften M^3 und M^4 erscheint sie in dem Klavierbuch der A. M. v. Eijl, als „Aria“ in der Nürnberger Tabulatur B^1 und in einer deutschen Lautentabulatur mit vorwiegend französischem Inhalt[17]).

Zweifellos französischen Ursprungs sind auch die mit „bergere“ (M^4), „französisch Schäferliedlein“ (B^1) oder einfach „die Schäferin“ (W) oder die „neue Schäferin“ (K^2) bezeichneten Melodien[18]). Eine Übereinstimmung konnte allerdings nur zwischen B^1 und W festgestellt werden.

Diese wenigen Beispiele müssen hier genügen, das Eindringen französischer Air-Melodien in das deutsche Musiziergut zu belegen. Zweifellos könnte bei einer genauen Untersuchung des in den Tabulaturen enthaltenen Materials, vorzugsweise der mit „Aria“ bezeichneten Nummern, und bei Hinzuziehung entsprechenden französischen Vergleichsmaterials noch eine große Anzahl entlehnter Melodien festgestellt werden[19]).

An dieser Stelle sei zunächst die Entwicklung der französischen Klaviermusik seit den Veröffentlichungen Attaingnants (1530) und dem letzten gedruckten Klavierbuch im 16. Jahrhundert, dem „Premier livre de tablature d'Espinette“ von Simon Gorlier (Lyon 1560) kurz geschildert. Abgesehen von dem vollständigen Fehlen von Druckwerken in den rund 100 Jahren bis zu dem Entstehen der Werke Chambonnières und seiner Zeitgenossen und Schüler sind auch handschriftliche Quellen — zumal aus der 1. Hälfte dieses Zeitraums — kaum vorhanden. Eine selbständige und zusammenhängende Klavierliteratur, wie sie die Virginalisten in England

[16]) Im Anhang ist die Fassung aus M^3 mitgeteilt (Nr. 12). Eine ähnliche Melodie findet sich wiederum in der „Terpsichore“ No. 281: „Ballett des Aveugles“.

[17]) Früher Bibl. Wolffheim, Katalog No. 54; jetzt Leipziger Stadtbibl.

[18]) Die Cithrinchentabulatur B^3 enthält einen „Opra Dantz Leberger“ und „Leberger Dantz Schäffer und Schäfferin ex Opra“, deren Anfang melodisch gleich ist.

[19]) Auch Lautentabulaturen müßten selbstverständlich hinzugezogen werden.

und die Koloristen in Deutschland schufen, hat jedenfalls in Frankreich zu der gleichen Zeit nicht bestanden. Orgelformen, z. B. Ricercare, Fantasien usw., vor allem aber Transkriptionen geistlicher und weltlicher mehrstimmiger Vokalkompositionen sowie instrumentaler Ensembletänze bildeten den Hauptbestandteil des Repertoires der französischen Klavierspieler der Zeit.

Auch zu Beginn des 17. Jahrhunderts herrschte in der Klaviermusik noch dieses Transkriptionsverfahren, während sich für die Laute durch das Wirken einer Reihe bedeutender Komponisten bereits eine in Formenmaterial und Satztechnik selbständigere Literatur ausbildete. Aber auch in der Klaviermusik vollzieht sich in den folgenden Jahrzehnten eine bedeutungsvolle Wandlung, die auf einer Änderung des als Vorlage dienenden Formenmaterials beruhte und zu einem völlig neuen, jetzt ebenfalls selbständigen Klavierstil führte, der (und dies muß hervorgehoben werden) infolge der besonderen, oben geschilderten musikalischen und gesellschaftlichen Verhältnisse in Frankreich in seiner Eigenart nur in diesem Lande entstehen konnte.

Entsprechend der wachsenden Bedeutung des „Ballet de cour" für das französische Musikleben bilden seit etwa 1610 die Übertragungen der instrumentalen und vokalen Bestandteile der Balletts das nahezu ausschließliche Material der Klaviermusik. Hierbei spielte die Übernahme der orchestermäßig aufgeführten Tänze und Entrées eine besonders wichtige Rolle. Bei dem Mangel an Quellen für diese Literatur — die entsprechenden Bände der Collection Philidor sind zum größten Teil verlorengegangen — ist übereinstimmendes, von der Orchestermusik entlehntes Musiziergut kaum nachzuweisen [20]).

Als ein besonders glücklicher Umstand muß daher das Vorhandensein einer Handschrift wie M^5 gewertet werden, in welcher der Übergang von der instrumentalen Vorlage zum Klavierstück sogar in den verschiedenen Stadien deutlich vor Augen geführt wird. (Niederschrift der Melodien von Orchestertänzen ohne jede Begleitung; Melodie und Baßstimme auf zwei verschiedenen Seiten; Melodie und Baßstimme mit Bezifferung in Klaviernotation!) Auch die in M^3 und M^4 enthaltenen Klavierstücke, und zwar sowohl Tänze wie Airs, gehen — wie bereits anläßlich der Be-

---

[20]) Für einige Stücke aus K^1 führt Pirro (Les Clavecinistes) als Vorbilder Tänze aus der „Terpsichore" von Prätorius und aus der Coll. Philidor an, bei denen aber lediglich melodische Ähnlichkeit vorliegt.

schreibung dieser Handschriften betont wurde — zum größten Teil auf Ballettkompositionen zurück.

Die Abkehr des Klaviers von dem Formenmaterial des vergangenen Jahrhunderts, den Motetten, mehrstimmigen Chansons und Orchestertänzen usw., bedeutete nicht nur den Übergang von einer Form der Abhängigkeit zu einer anderen. Wenn auch allein mit der Übernahme der galanten Airs und Tanztypen des „Ballet de cour" dem Klavier noch immer keine selbständige, aus dem Wesen des Instrumentes geborene Literatur erstand, so führte diese Umstellung — deren Bedeutung wohl infolge des Mangels an Quellen bisher noch nicht in vollem Umfange erkannt worden ist — zu einem grundlegenden Wandel der Satz- und Spieltechnik der Klaviermusik. Diese Wandlung beruht auf dem Eindringen des monodischen Prinzips, das nicht nur in den vokalen Teilen des Balletts zum Ausdruck gelangte, sondern auch in den instrumentalen Orchestertänzen, bei denen jetzt anstelle der polyphonen, gleichmäßigen Durcharbeitung aller Stimmen in den Tänzen des 16. Jahrhunderts die Melodie das wichtigste Element darstellte. (Im weiteren Verlauf der Entwicklung, vor allem bei Lully, kam es zwar wieder zu einer gründlicheren Satzweise der Begleitstimme, doch blieb das Prinzip der Oberstimmenmelodik durchaus gewahrt.) Belege für diese neuartige Gestalt der Instrumentalmusik bilden die oben erwähnten Bände der Coll. Philidor, in denen die Musik zu einigen Balletts erhalten ist, und zwar lediglich mit Melodie und Baßstimme aufgezeichnet.

Die Wesensart dieses neuen Klavierstils geht aus einem Vergleich zwischen den aus der Ensemblemusik entlehnten Tänzen bei Paix, Nörmiger oder Schmid d. J. und den in den Münchner Klavierbüchern enthaltenen Tanz- und Airformen klar hervor. Dort: Übernahme des gesamten, polyphon gearbeiteten 4-st. Satzes, so daß im Verein mit den z. T. ausgeschriebenen, z. T. zu ergänzenden Diminutionen ein zwar spieltechnisch anspruchsvolles, aber auch schwerfälliges und nicht klaviergerechtes Bild entsteht[21]). Hier — z. B. in M^5 —: Beschränkung auf Melodie und Baßstimme, deren Rolle als ausschließliche Stütze der Harmonie durch die Hinzufügung der Bezifferung noch betont wird[22]). Noch deutlicher als in M^5, deren Inhalt technisch bereits vorgeschrittene

[21]) Vgl. Anhang, Musikbeispiel Nr. 1.

[22]) Dies geht auch aus der Tatsache hervor, daß bei den in den Kasseler Mss. und M^5 übereinstimmenden Tänzen die Baßstimme in M^5 eine viel einfachere, weniger instrumentale Gestalt aufweist.

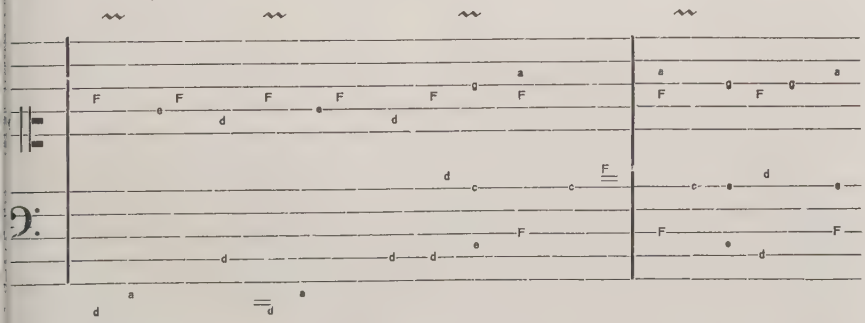
Kompositionen zum Vorbild hat, zeigt sich das früheste Stadium der neuen Klaviermusik in einem Teil der in M³ und M⁴ enthaltenen Tänze. Hier öffnet sich ein Blick auf die Anfänge eines Klavierstils, der die Grundlage für die Blüte der französischen Clavecinkunst in der 2. Hälfte des Jahrhunderts bildete.

Auf der niedrigsten Stufe der Entwicklung — auch äußerlich durch die oben geschilderte, gewissermaßen unfertige und gestaltlose Notationsweise — stehen die mit „Trompette" oder „Branle" bezeichneten Stücke. Rhythmik, Melodik und Harmonik erscheinen hier in einem fast elementaren Zustand, besonders wenn ein Ostinato-Baß lediglich die Grundharmonie, seltener dazu die der Dominante angibt. In einzelnen Fällen tritt in den zweiten Reprisen dieser Stücke eine Mittelstimme zu dem — nun nicht mehr im Ostinato geführten — Baß [23]). Diese 3-st. Satzweise wird stellenweise in einer ganz primitiven Form durchgeführt:

M⁴ Nr. 17; Gigue (berichtigt nach M²) [24]).

In anderen Fällen löst sie sich mit 2-st. Stellen ab:

M³ Nr. 9; Bransle de Metz



[23]) Vgl. Anh. Beispiel Nr. 11.

[24]) Diese Gigue hat Danckert (a. a. O. S. 42) als Komposition Pinels festgestellt und vollständig veröffentlicht. (ebda. Anh. Nr. 17 u. 18.) Der Zusatz „pour l'Espinette" bedeutet also: für Klavier übertragen!

Die originalen Klavierkompositionen, als welche die in Noten niedergeschriebenen Stücke aus M^3 und M^4 sowie — mit ein oder zwei Ausnahmen — der Inhalt von M^2 angesehen werden können, führen das Prinzip der 3-st. Satzweise vollkommen durch. Nur selten sind bei Akkorden zur Bereicherung des Klanges Füllstimmen eingefügt. [25])

Diese Beschränkung auf 3 klingende Stimmen bedeutete durchaus keinen Verzicht auf irgendwelche klanglichen Wirkungen. Harmonisch ließ sich auch ohne 4. Stimme — die ja stets nur zur Verdoppelung einer anderen diente — in der damaligen Zeit alles darstellen; das Klangbild gewann an Durchsichtigkeit und verlor die den Koloristen und stellenweise auch der Virginalmusik eigene Schwere; bevorzugt wurden dabei Sextakkorde und die auf dem Klavier besonders gut klingende Tonika-Quint-Terz-Lage des Grundakkords. Zwar war auch schon in der früheren Klaviermusik die Oberstimme im allgemeinen von der Begleitung derart getrennt, daß sie — allein von der rechten Hand ausgeführt — sich frei virtuos entfalten konnte, doch wurden von nun an — und dies ist wohl das charakteristischste Merkmal der neuen Technik — auch die Begleitstimmen zu einer lebendigeren Teilnahme an der rhythmischen Gestaltung der ganzen Komposition herangezogen. Fanden sich in einzelnen Stücken der Tabulaturen des 16. Jahrhunderts bewegte Unterstimmen, so lagen fast stets Übertragungen von Ensemblesätzen vor, die mit dem gleichzeitigen Fortschreiten aller 4 Stimmen ein zwar schwierig auszuführendes, klanglich und klaviertechnisch aber keineswegs befriedigendes Bild boten. Der originale Klaviersatz dieser Epoche bestand vielmehr in einem 4-st. Satz, bei dem die Rechte die reichlich verzierte Melodie, die Linke die in Akkordsäulen zusammengefaßten 3 Unterstimmen ausführte [26]). Da diese Akkorde meist nur auf die Taktschwerpunkte fielen, wechselte die Harmonie selten mehr als

[25]) Vgl. Anh. Beisp. Nr. 12, 13a u. b.

[26]) Vgl. Anh. Beisp. Nr. 2. — Die Tänze in Attaingnants Klavierbuch von 1530 sind anscheinend sämtlich Übertragungen von Ensemblesätzen; jedenfalls zeigen sie dieselbe vierst. Satzweise wie die entsprechenden Tänze der Koloristen. Instrumentale Ensemblesätze aus den Veröffentlichungen von Phalèse, Susato und Attaingnant in Klaviersystem umgeschrieben ergeben genau das gleiche Bild wie diese Gattung von Klaviertänzen, was auch als ein Beweis für die in Kap. II bereits ausgesprochene Vermutung über die häufige Übernahme instrumentaler Ensemblesätze in die Klaviertabulaturen gelten kann. (Vgl. derartige Sätze aus Sammlungen von Phalèse und Susato bei Schering: Gesch. d. Musik in Beisp., Nr. 119 und 134. Klaviertänze aus Attaingnant ebda. Nr. 91, sowie bei Böhme, Gesch. des Tanzes II. S. 65/66, 1 Branle und 1 Gaillarde.)

zweimal im Laufe eines Taktes, entsprechend dem Wesen der Melodien, die eine ruhige, flächenhafte Harmonisierung bedingten.

In dem neuen 3-st. Satz dagegen spielen Vorhalte, Antizipationen, Durchgänge, kurz alle das harmonische Bild auflockernden Verfahren eine große Rolle. Die anfangs noch hier und da anzutreffende unbewegliche Akkordik verschwindet sehr bald, die Begleitung gewinnt immer mehr an Flüssigkeit und Beweglichkeit, wodurch ein rascher Wechsel der Harmonien ermöglicht wird, der wiederum der harmonisch-prägnanten und differenzierten Melodik der Airs und Tänze entsprach[27]).

Dreistimmigkeit (mit Verwendung frei einsetzender Füllstimmen), beweglicher, durchsichtiger Satz, harmonisch abwechslungsreiche und satztechnisch sorgfältige Gestaltung der Begleitstimmen, Vermeiden allzu deutlicher Betonung der Taktschwerpunkte, Berücksichtigung der klanglichen Möglichkeiten des Klaviers: dies sind also die Eigenschaften der neuen Satztechnik, die — entstehend in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts — der französischen Clavecinmusik der gesamten folgenden Epoche das charakteristische Gepräge verleiht!

Inwieweit diese Entwicklung auf Einwirkung der Lautenmusik zurückzuführen ist, kann nicht ohne weiteres festgestellt werden. Tatsache ist, daß die Laute spätestens gleichzeitig, wahrscheinlich aber schon früher als das Klavier, zu der neuen, aufgelockerten Schreibweise überging. Ein Air von Guédron (um 1610)[28]) aus einem bei Ballard erschienenen Lautenbuch zeigt noch vorwiegend 4-st. akkordischen Satz. Eine etwa 20 Jahre später zu datierende Allemande von Chancy[29]) ist dagegen schon ganz in der dreistimmigen, durchbrochenen Satztechnik abgefaßt.

Eine Betrachtung der frühesten hier behandelten Klaviertabulaturen (K^1, W, M^2, B^1) zeigt, daß die in ihnen enthaltenen, „von der Lauten abgesetzten" Stücke durchweg die neuen Stilmerkmale aufweisen, die aber in diesen Handschriften auch stets wenigstens in einem Teil der reinen Klavierkompositionen auftreten, so daß hieraus allein noch nicht auf eine Priorität der Lautenmusik geschlossen werden kann.

---

[27]) Ein Musterbeispiel für die neue Satztechnik ist die im Anhang mitgeteilte „la princesse" (Nr. 12). S. a. Nr. 13a u. b.

[28]) Lavignac: Encyclopédie de la musique (Quittard), Bd. 3, S. 1230.

[29]) Lavignac, a. a. O. S. 1231.

Immerhin ist aus verschiedenen Gründen eine solche — und dementsprechend auch eine starke Einwirkung der Laute auf die Entwicklung des Klavierstils — anzunehmen. Dafür spricht zunächst einmal die bereits erwähnte Tatsache, daß es auf dem Gebiet der Lautenmusik bedeutend früher als auf dem Klavier zu einer Befreiung der unselbständigen Transkriptionsmanier kam. Ferner war der Laute der 4-st. Satz mit seiner andauernden vollen Akkordik besonders wenig angepaßt, in weit geringerem Maße als dem Klavier, auf dem ja theoretisch eine fast beliebige Anzahl von Stimmen gleichzeitig ausgeführt werden kann, während die Spieltechnik der Laute schon von sich aus zum Vereinfachen der polyphonen Vorlagen durch Fortlassen einzelner Töne und Stimmen und somit zum 1- bis 3-st. Satz als der gegebenen Schreibweise führen mußte [30]). Schließlich spricht auch die Tatsache, daß in so vielen Klaviertabulaturen Tänze von der Laute übernommen sind, das Gegenteil aber m. W. bisher nirgends festgestellt ist, für die Überlegenheit der Lautenmusik in diesen ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts.

Dabei muß berücksichtigt werden, daß über die ausdrücklich als Lautenkompositionen bezeichneten Stücke hinaus zweifellos noch andere ursprünglich für Laute geschriebene Tänze in den Klaviertabulaturen enthalten sind. Sie sind an dem geringen Umfange nach der Höhe hin erkenntlich [31]); ferner auch an gewissen stilistischen Eigentümlichkeiten, durch die sie sich deutlich von den originalen Klavierkompositionen gleicher Gattung und Stilart unterscheiden: Die Lautenstücke — abgesehen von den für Klavier bearbeiteten — vorzugsweise die Allemanden, beginnen fast stets einstimmig und wenden auch sonst oft taktelang den 1- und 2-st. Satz an; mit Ausnahme der Kadenzen finden sich in ihnen nur selten Akkorde, wie überhaupt der harmonische Gehalt weniger im gleichzeitigen Erklingen mehrerer Stimmen als im horizontalen Sinne, d. h. durch die Melodie selbst, zur Geltung gebracht wird. Der Klaviersatz macht dagegen einen viel „kompakteren" Eindruck; er bevorzugt gerade einen vollklingenden Anfang und mildert das harmonisch und rhythmisch Fließende und gewissermaßen Unbestimmte des Lautensatzes durch häufigere Verwendung von Akkorden oder wenigstens länger ausgehaltener

[30]) So findet sich auch in den Lautenkompositionen der älteren Zeit der vierst. Satz selten konsequent durchgeführt; zwar bildet er die normale Schreibweise, wird aber fast immer von 1-, 2- oder 3-st. Stellen unterbrochen. (Vgl. u. a. Schering: Gesch. d. Musik in Beispielen, Nr. 90, 93, 94, 115 u. 150.)

[31]) Vgl. Anh. Beispiele Nr. 6a, 6b, 14 u. 25.

Baßnoten, die als harmonische Stütze der Melodie dienen und der Komposition im ganzen bestimmtere Konturen verleihen [32]).

Diesen Merkmalen nach ist z. B. die Allemande Nr. 5 aus M^2 sicherlich eine Lautenkomposition, was durch einen Vergleich mit einer ausgesprochenen Klavier-Allemande, z. B. Nr. 11 von Dumont, noch deutlicher wird [33]). Die Merkmale des Lautensatzes weist auch die Allemande Bl. 25v aus K^1 auf, während die Allemande von Mezangeau in derselben Tabulatur entweder für Klavier komponiert ist oder bei der Übertragung in die Tabulatur eine klaviermäßige Bearbeitung erfahren hat. Durch Fortlassen einiger Baßtöne wird jedenfalls ein lautenartiges Bild erzielt [34]).

Anschließend an die Darstellung des neuen Klavierstils an einigen rein französischen Kompositionen wäre nun zu untersuchen, ob, in welchem Maße und in welcher Hinsicht sich diese neue Technik auch in der deutschen Klavierliteratur der Zeit nachweisen läßt.

Die deutsche Klaviermusik befindet sich am Anfang des 17. Jahrhunderts in einer ganz anderen Lage als die französische. Zwar liegt auch hier eine Unterbrechung in der Drucklegung reiner Klavierliteratur vor, die jedoch erst um 1610, also rund 50 Jahre später als in Frankreich einsetzte. Erst um diese Zeit hat die Kunst der Koloristen endgültig ausgelebt und mit ihr eine Klavierliteratur, der — mochte sie auch kaum Entwicklungsmöglichkeiten in sich tragen — das Frankreich des 16. Jahrhunderts nichts Gleichwertiges entgegenzusetzen hatte. Daher ist es auch nicht erstaunlich, daß — wie schon die Beschreibung der Tabulaturen zeigte — in der deutschen Klaviermusik des 17. Jahrhunderts im Gegensatz zu Frankreich durchaus nicht alle Brücken zur Vergangenheit abgebrochen worden waren. Choräle, Lieder, deutsche, englische und polnische — ganz vereinzelt auch noch italienische — Tänze bildeten auch weiterhin noch einen Teil des Inhalts der Klavierbücher. Allerdings war dieser Anteil der alten Formen in stetigem Abnehmen begriffen; vor allem verschwanden die italienischen Tänze, die bis zur Tabulatur von B. Schmidt d. J. eine bedeutende Rolle in der Klaviermusik spielten, in kürzester Zeit aus der deutschen Klavierliteratur. An ihre Stelle treten die

---

[32]) Eine Gagliarde von G. F. Anerio (um 1617; mitgeteilt bei Schering, Gesch. d. Mus. in Beisp. Nr. 181), die in je einer Fassung für Laute und Klavier vorliegt, zeigt deutlich die Neigung des Klaviers zu vollerer Akkordik.

[33]) Vgl. Anh. Beisp. Nr. 14, 15 a u. b.

[34]) Vgl. Anh. Beisp. Nr. 17 u. 18.

französischen Tänze, die im Laufe des Jahrhunderts einen immer breiteren Raum in den Tabulaturen einnehmen.

Diese Entwicklung — plötzliches Verschwinden der italienischen, allmähliches Abnehmen der alten deutschen Tanzformen und der Lieder, Eindringen des französischen Musikgutes — konnte besonders deutlich an einzelnen Tabulaturen verfolgt werden, deren Niederschrift sich auf einen längeren Zeitraum erstreckte, so z. B. W und B^1. In ihrer Gesamtheit dagegen ergaben die Handschriften kein derartig eindeutiges Bild dieses Vorganges. Es kam vor, daß Handschriften, wie N oder B^5, noch zu verhältnismäßig später Zeit Lieder und deutsche Tänze in größerer Anzahl enthielten. Auf der anderen Seite kann K^1 als Beispiel dafür angeführt werden, daß bereits zu Beginn des Jahrhunderts in einzelnen Fällen eine weitgehende Aufnahme französischer Formen stattgefunden hatte. Dieses uneinheitliche Verhalten entspricht ganz den in der Einleitung geschilderten allgemeinen musikalischen Verhältnissen in Deutschland, als deren Hauptmerkmal u. a. eine landschaftlich, sozial und politisch bedingte Vielgestaltigkeit des musikalischen Lebens festgestellt worden war. Ihr entspricht auf dem Gebiete der Klaviermusik eine Vielfalt der Formen und Stilarten, während in Frankreich eine einheitliche Entwicklung und Gestaltung schon durch die herrschende Stellung des Balletts, von dem für Jahrzehnte fast sämtliche weltlichen Musikformen Frankreichs mehr oder weniger abhingen, bedingt wurde.

Die Einstellung der beiden Länder fremden Einflüssen gegenüber unterstreicht ihre Gegensätzlichkeit. War Deutschland beinahe zur gleichen Zeit — je nach den geographischen Voraussetzungen — englischen, italienischen und französischen Einwirkungen zugänglich, so kann für Frankreich ein bewußtes Abschließen gegenüber jeder ausländischen Musik festgestellt werden, ein Verhalten, das für so manche Epoche der französischen Musikgeschichte charakteristisch ist[35]), jedoch nicht immer zum Vorteil ihrer Entwicklung ausschlug, die mangels Zufuhr neuer, belebender Ideen von außen her allzu leicht stockte und — ebenso wie die Aesthetik! — in konservativem und schematischem Formalismus erstarrte. Erst wenn das Übergewicht der ausländischen Musikübung allzu groß geworden war, verschaffte sie sich — oft gewaltsam gegen den Widerstand eines Teiles des französischen

---

[35]) Man denke z. B. an das Scheitern der italienischen Oper in Paris um 1650.

Publikums, häufig auch durch das Wirken ausländischer Musiker in Frankreich[36]) — Eingang in das französische Musikleben.

Auch in der Geschichte der Klaviermusik läßt sich die gleiche Erscheinung beobachten. In den Werken der d'Anglebert, le Bègue, le Roux u. a. war zwar der geschilderte, rein französische Clavecinstil — inzwischen verfeinert und bereichert — noch schöpferisch wirksam, doch erkannte bereits das Genie Couperins die Notwendigkeit einer Einbeziehung italienischer Stilelemente und gelangte so — bei Vorwiegen des französischen Anteils in seinem Schaffen — zu einer einmaligen, besonders glücklichen Verschmelzung traditioneller französischer und moderner ausländischer Kunst. Aber weder seine Zeitgenossen noch seine Nachfolger — zum größten Teil epigonenhafte Nachahmer — erkannten das Gebot der Stunde, und während in Italien durch das Schaffen D. Scarlattis, Galuppis und anderer Komponisten, vornehmlich aber in Deutschland durch Ph. E. Bach der Klaviermusik neue Wege in die Zukunft eröffnet wurden, versank in Frankreich — gleichzeitig mit dem Niedergang des absoluten Königtums, das dieser Kunst ja Sinn und Inhalt gegeben hatte — über Dandrieu und Daquin eine allzu ausschließlich galant eingestellte Clavecinkunst in Oberflächlichkeit und unfruchtbaren Schematismus.

In den Anfängen einer Entwicklung mußte aber eine solche Einstellung gerade zu einer Überlegenheit und einem Vorsprung in der Ausbildung eines einheitlichen Stils gegenüber den durch ihre Beeinflußbarkeit und Vielseitigkeit langsamer reifenden Nationen führen. Daher kam es, daß die französische Clavecinmusik im 17. Jahrhundert in der Lage war, einen entscheidenden Einfluß auf die Gestaltung der deutschen Klavierliteratur auszuüben.

Nach diesen einleitenden Betrachtungen soll zunächst an einigen Tabulaturen Art, Stärke und Richtung des französischen Einflusses in großen Zügen dargestellt werden.

Schon anläßlich der Inhaltsbeschreibung von K^2 war der altertümliche Charakter dieser Handschrift festgestellt worden. Dieser Eindruck bestätigt sich auch bei einer Betrachtung der Satztechnik einzelner Kompositionen. Akkordische, 3- oder mehrstimmige Begleitung in der Linken, liedartige, an den „deutschen Tanz" gemahnende Melodik in der Rechten, zudem Variationstechnik der oben beschriebenen, für den Kompositionsstil der

---

[36]) Zu ersterem sei an den Buffonistenstreit erinnert; zum zweiten an die ebenfalls mit ähnlichen Kämpfen verbundene Tätigkeit Glucks, ferner an Joh. Stamitz u. a. sowie an die italienische Herkunft Lullys!

Koloristen charakteristischen Art deuten auf einen engen Zusammenhang mit der Klavierkunst des vergangenen Jahrhunderts.

Die „Schwedisch Coränta" z. B. zeigt alle diese Merkmale ebenso wie die anderen Stücke, und weist in Rhythmik und Melodik keinerlei Beziehung zu dem neufranzösischen Courante-Typus auf [37]). Auffällig sind die vielen 2-st. Stellen, doch sind die fehlenden Stimmen sorgfältig durch Pausen angegeben. In reichlichem Maße erscheinen Oktav- und Quintparallelen, ebenfalls ein Merkmal des Klavierstils der Koloristen. Die eigenartige — meist durch Oktavverdoppelung des Baßtones erzielte — weite Lage mancher Akkorde, die sich in sämtlichen Stücken in den meisten noch häufiger als in der „Schwedisch Coränta" — findet, deutet (ähnlich wie der oben erwähnte Vermerk „mit dem kurtzen Clavier" auf doppeltes Manual) auf die Anwendung eines 16-Fußes.

Als Dokument des Übergangszeitalters war auf Grund des Inhalts die Tabulatur W bezeichnet worden. Die geschilderte Wandlung im Formenmaterial tritt hier besonders klar in Erscheinung. Einer Reihe italienischer Tänze auf den ersten Blättern der Handschrift folgen deutsche Lieder und Tanzformen, die allmählich von französischen Tänzen und anderen rein instrumentalen Stücken verdrängt werden. Zwar tritt schon in der Betitelung der Stücke (Endungen auf -a!) für diese im Süden Deutschlands entstandene Handschrift ein starker italienischer Einfluß zutage, doch muß daher umso eher auf eine entscheidende Einwirkung Frankreichs geschlossen werden, falls bei näherer Betrachtung der französischen Tanzformen auch das Eindringen eines neuen Klavierstils festgestellt werden sollte.

Tatsächlich überwiegt im ersten Teil noch die alte Schreibweise und zwar nicht nur in den italienischen Tänzen und den deutschen Liedern, sondern — wenn auch hier und da schon aufgelockert — auch in Tanzformen wie Alamanda, Sarabanda, Ballett usw. [38]). (Dabei ist zu bemerken, daß es sich besonders bei der Alamanda hier noch nicht um den erst später auftretenden neufranzösischen Typus, sondern um die ältere deutsch-niederländische Art handelt, die im engsten Zusammenhang mit dem „deutschen Tanz" steht. Auch bei der Courante und Sarabande kann ein älterer, schon seit längerer Zeit in Deutschland verbreiteter und ein neuer, in Frankreich ausgebildeter Typus unterschieden werden. Ausschlaggebend ist hierbei die rhythmische Gestaltung.)

[37]) Vgl. Anh. Beisp. Nr. 3.
[38]) Vgl. Anh. Beisp. Nr. 4a, 4b u. 5.

Neben dieser Art von Allemanden, die noch stark liedmäßigen Charakter besitzen, treten jedoch bald andere, instrumental erfundene auf; mit ihnen — wenn auch noch nicht ausschließlich — der 3-st. Satz [39]).

Die Tanzform, die — am wenigsten von einer älteren deutschen Tradition belastet — als erste und am deutlichsten den neuen Stil aufweist, ist die Courante. Nr. 40 zeigt bereits fast alle oben angeführten Merkmale wie auch den typisch französischen Rhythmus [40]). Man beachte auch die häufigen Verzierungen. (Sicherlich liegt hier die Übertragung einer Lautenkomposition vor.)

Dreistimmigkeit und instrumentalen Charakter zeigen auch die Kompositionen David Schedlichs, ohne daß bei ihnen aber von einer rein französischen Schreibweise gesprochen werden kann. In Nürnberg wirkten — wie noch gezeigt werden soll — besondere Triebkräfte bei der Gestaltung einer typischen Klavierkunst mit. Auch die von Schedlich verwendeten Formen sind meist nicht französischen Ursprungs. (Aufzug, Ballet usw.) [41]).

Gegen Ende des Klavierbuches mehren sich die Stücke mit französischen Stilmerkmalen zusehends. Zu nennen wäre u. a. eine „Volta von der Lauten", vor allem aber einige Allemanden, bei denen möglicherweise hier und da ebenfalls Lautenkompositionen als Vorlagen gedient haben mögen [42]).

Gänzlich kommt der neue französische Stil in dieser Handschrift aber noch nicht zum Durchbruch. Teils mag dies der noch wirksame Einfluß Italiens, besonders aber die konservative Haltung des Nürnberger Komponistenkreises, in dessen Umgebung die Tabulatur zu setzen ist, verhindert haben.

In bedeutend geringerem Umfange zeigt sich der französische Einfluß in B^2. Als einzige neuere Tanzform ist in ihr die Sarabande enthalten, jedoch in keinem Falle der neufranzösische Typus dieses Tanzes. In der Satztechnik herrscht jedoch nur noch stellenweise die alte 4-st. Schreibweise; so z. B. in der etüdenartigen „Applicatio", die zu Läufen der Rechten stets 3-st. Akkorde in der Linken bringt. Einzelne Lieder, in erster Linie aber die Sarabande, bevorzugen dagegen ein 2- und 3-st. Satzweise [42a]).

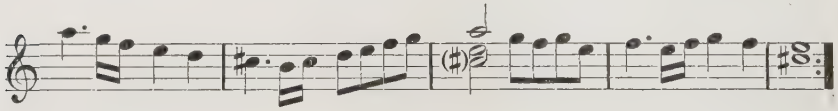
Daß diese neue Technik aufs engste mit dem Eindringen der französischen Tänze verbunden ist, zeigen die in B^3 enthaltenen

[39]) Vgl. Anh. Beisp. Nr. 6a u. 7.
[40]) Vgl. Anh. Beisp. Nr. 6b.
[41]) Vgl. Anh. Beisp. Nr. 8; s. auch B^1.
[42]) Vgl. Anh. Beisp. Nr. 6a u. 7.
[42a]) Vgl. Anh. Beisp. Nr. 9.

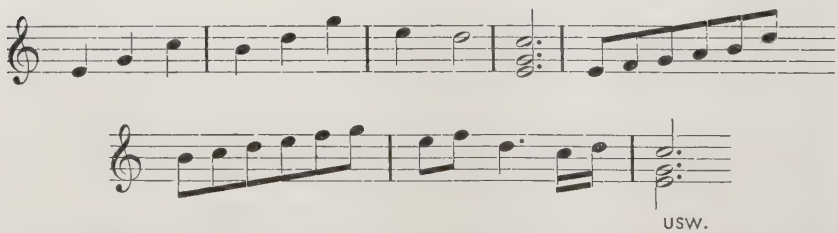
Klavierstücke. Die Bergamasca ist noch vollkommen in der Technik der Koloristen abgefaßt [43]); die darauf folgenden französischen Tanzformen wie Gavotte, Champagnie (Branle de Champagne?), Sarab., Cour. franz. dagegen durchweg in dem 3-st., z. T. schon recht gewandt gehandhabten Satz [43a]).

Dieses nur allmähliche Eindringen der neuen französischen Formen und Stilelemente bei Weiterbestehen des älteren Musiziergutes ist für die Tabulaturen der ersten Jahrhunderthälfte charakteristisch. Desto bemerkenswerter ist eine Handschrift wie K^1, die schon in verhältnismäßig sehr früher Zeit französischen Kompositionen — noch dazu in einem fortgeschrittenen Entwicklungsstadium — einen breiten Platz einräumt. Immerhin befinden sich auch unter den Tänzen einige, die — vor allem in rhythmischer Hinsicht — noch nicht die Merkmale der neufranzösischen Typen aufweisen; so z. B.:

Allemand Bl. 2v/3



Courant Bl. 3v/4



Bei diesen Tänzen ist auch der 4-st. akkordische Satz noch fast ausschließlich verwendet. Bezeichnenderweise stehen sie auf den ersten Blättern der Tabulatur und sind durch eine Gruppe von Psalm- und Choralkompositionen von den nächstfolgenden Tänzen getrennt. Mit diesen (Bl. 11 ff.) ist der Übergang zur neuen Schreibweise vollzogen. Rhythmik, Melodik und Satztechnik belegen die französische Herkunft dieser Stücke [44]). Selbst ältere, volkstüm-

[43]) Vgl. Anh. Beisp. Nr. 2.

[43a]) Vgl. Anh. Beisp. Nr. 10.

[44]) Hierunter befinden sich auch die erwähnten, z. T. mitgeteilten Kompositionen von Mezangeau und Pinel sowie die französisch betitelten Couranten. (Vgl. Kap. II S. 59.)

liche Formen in diesem Teil, wie „Engelländisch Liedgen“ und „Niederländisch Liedgen“, ja sogar die „Rundadinella“ zeigen durchweg den 3-st. Satz, teilweise sogar mit einem erstaunlichen Sinn für die klanglichen Möglichkeiten des Klaviers; so z. B. in dem „Niederländ. Liedgen“, das auch wegen seiner reizvollen Melodie und allgemeinen künstlerischen Qualität wenigstens teilweise mitgeteilt sei [45]). Man beachte in der Begleitung die häufige Verwendung des Sextakkords, die zahlreichen Durchgangsnoten und wie überhaupt mit sparsamsten Mitteln ein klanglich völlig befriedigendes Bild erreicht ist. Bei diesem Stück wird — zumal bei einem Vergleich mit ähnlichen Formen in den Tabulaturen der Koloristenepoche — so recht deutlich, worin die Eigenart des neuen Stiles besteht. Außerdem wird durch K^1 der schlüssige Beweis geführt, daß die neue Technik im Zusammenhang mit den französischen Tänzen in die deutsche Klaviermusik eindringt und daß wir es hier tatsächlich mit einem von Orgel, Laute und Ensemblemusik gleichermaßen unabhängigen — wenn auch ursprünglich nicht unbeeinflußten — spezifischen Klavierstil zu tun haben [46]).

Die größte Bedeutung von K^1 liegt aber in den in ihr enthaltenen Tanzfolgen, die als die frühesten bisher für Klavier nachgewiesenen dieser Art bezeichnet werden müssen [47]).

2. Die Entwicklung der Suite in den Tabulaturbüchern des 17. Jahrhunderts.

Von jetzt an soll anstelle der Behandlung einzelner Tabulaturen eine zusammenhängende Darstellung der in ihnen enthaltenen Tanzfolgen treten. Da in jedem Falle die zu Suiten zu-

---

[45]) Anh. Beisp. Nr. 19. — Vgl. auch die von Hamburger a. a. O. mitgeteilten Kompositionen.

[46]) Die englische Virginalmusik als einzige Literatur, die sich in dieser Hinsicht mit der französischen Clavecinkunst vergleichen läßt, hat auffallend wenig zu der formalen, stilistischen und technischen Gestaltung der letzteren beigetragen. In ihr herrscht der vier- und mehrstimmige Satz, und die ihr eigenen, sie zu einer hochstehenden, spezifischen Klavierkunst stempelnden Merkmale: die Variationskunst und die vielfältigen virtuosen Spielmanieren haben für die französische Klaviermusik des 17. Jahrhdts. so gut wie keine Bedeutung. (Für die englische Virginalmusik sei auf die Neuausgabe des Fitzwilliam-Virginal-Buches und der Parthenia sowie auf die einschlägigen Arbeiten von Ch. v. d. Borren, Seiffert u. a. verwiesen.)

[47]) Vgl. Norlind, a. a. O. S. 186 sowie Hamburger, a. a. O. S. 134 ff.

sammengefaßten Tänze nicht nur entwicklungsgeschichtlich sondern auch in bezug auf Klavierstil und -technik den höchsten Rang unter dem gesamten Material einnehmen, werden bei diesem Verfahren alle die weitere Ausbildung der Klaviermusik beeinflussenden Elemente zur Sprache kommen müssen.

Seit den Abhandlungen Spittas [48]) und Riemanns [49]) über die Entwicklung der Instrumentalsuite ist unsere Kenntnis auf diesem Gebiet noch bedeutend erweitert und vertieft worden. Aus der Fülle der Arbeiten, die sich in den letzten Jahrzehnten mit diesem Thema befaßten, seien die Beiträge von Nef, Norlind, Nettl, Besseler und Blume hervorgehoben [50]).

Diesen Verfassern ist — bei aller Verschiedenheit ihrer speziellen Untersuchungsobjekte — die Erkenntnis gemeinsam, daß notwendigerweise der Begriff „Suite" eine Begrenzung und klare Definition gegenüber dem früheren Wortgebrauch erfahren mußte, andernfalls die verschiedenartigsten Bildungen aus fast allen Epochen und Bereichen der europäischen Instrumentalmusik unter diese eine Bezeichnung fallen würden. Es scheint jedoch richtig, die Grenzen für die Suite nicht allzu eng zu ziehen, sondern als gemeinschaftliches Resultat der methodischen Ausführungen der genannten Autoren die Aufstellung folgender Kriterien für die Zuerkennung des Wortes „Suite" als bindend für künftige Untersuchungen festzulegen:

Als Suite soll demnach eine Folge von mehr als zwei Tanz- oder freien Sätzen bezeichnet werden, deren Zusammenstellung aus rein musikalischen Gesichtspunkten erfolgt ist. Negativ ausgedrückt würde dies besagen, daß willkürliche und zufällige Aneinanderreihungen von Tänzen, ferner solche aus druck- oder spieltechnischen Rücksichten (Stimmung!), vor allem aber aus Gründen des Tanzgebrauchs nicht als Suite bezeichnet werden können [51]). (Dabei ist es durchaus möglich, daß jeder dieser Gründe für sich oder auch mehrere gleichzeitig Ursache und Anstoß zu

---

[48]) Joh. Seb. Bach I; S. 693 ff.

[49]) „Wann kam die Suite auf?" M. f. M. 1894; ferner „Zur Gesch. d. deutsch. Suite" S. I. M. G. 1904—05 S. 501 ff. etc.

[50]) Karl Nef: Gesch. d. Sinfonie u. Suite, Leipzig 1921; Tobias Norlind: Zur Gesch. d. Suite, S. I. M. G. VII; Paul Nettl, a. a. O.; Friedr. Blume: Zur Vorgesch. d. Orchestersuite ... Leipzig 1925. Heinr. Beßeler: Beiträge z. Stilgesch. d. deutschen Suite im 17. Jahrhdt. Freiburg 1923. (Diss. in Maschinenschrift.) Auf die Darstellung der Klaviersuite bei Seiffert: Gesch. d. Klaviermusik sei an dieser Stelle nochmals ausdrücklich hingewiesen.

[51]) Darunter fallen auch Folgen von Tanzstücken, die aus größeren Zusammenhängen (Ballett, Oper) potpourriartig herausgegriffen sind.

einer echten Suitenbildung waren[52]). Entscheidend ist nur, daß die Tanzfolge im Laufe der Entwicklung die außermusikalischen Bildungsprinzipien abstößt oder gegenüber rein musikalischen konstitutiven Elementen in den Hintergrund treten läßt.)

Ausfallen würden bei dieser Definition in erster Linie die auf choreographischem Brauch beruhenden Tanzpaare, wie: Tanz — Nachtanz (Proporz, Hupfauf usw.), Paduane — Galliarde, Passamezzo — Saltarello, Basse-dance — Tourdion u. a., deren Bedeutung als Keimzellen für die Suitenbildung überhaupt jedoch nicht bestritten werden soll[53]).

Die Aufstellung weiterer Bedingungen für die Bezeichnung einer Tanzfolge als Suite erscheint nicht zweckmäßig. So gehört die Tonartengleichheit aller Tänze einer Folge zu den rein musikalischen Mitteln, eine engere Bindung der Suitenteile untereinander zu erreichen, und bildet als solche allerdings eines der Hauptmerkmale der älteren Instrumentalsuite. Dabei ist es von untergeordneter Bedeutung, daß ursprünglich möglicherweise die Rücksicht auf die Stimmung der Laute zur Anwendung dieses Prinzips geführt hatte; schon bei seiner Übertragung auf die Suiten für Klavier oder mehrere Instrumente bestand ja diese äußerliche Bindung der Tonartengleichheit nicht mehr, so daß sie nur ihres konstruktiven Wertes wegen beibehalten wurden[54]).

Ähnlich liegt der Fall bei der variationsartigen oder thematischen Verknüpfung einzelner Suitensätze. Dieses Verfahren — zwar nicht so allgemein verbreitet wie die Tonartengleichheit, aber eine viel engere Verbindung der Sätze zu einer zyklischen Form herstellend — verdankt seine Entstehung der bei den genannten Tanzpaaren üblichen „schematischen Reduktion" des Nachtanzes aus dem Haupttanz[55]). Vor allem von den deutschen Meistern wurde die thematische Verknüpfung als ein besonders geeignetes Mittel zur Stilisierung der Tanzfolge erkannt und demgemäß — in verschiedenem Umfange und in verschiedener Art — sowohl in der Orchester- wie Klaviersuite häufig angewendet[56]).

---

[52]) Z. B. die Lautensuite, spätere Branlefolge usw.

[53]) Tanzpaare dieser Art sind bis in die Anfänge der Instrumentalmusik zurückverfolgt worden. (Vgl. Joh. Wolf: Die Tänze des Mittelalters, A. f. Mw. I S. 10 ff.)

[54]) Echte Suiten und Zusammenstellungen von Tänzen aus Gründen der Stimmung enthält z. B. S^1. (Vgl. Kap. II S. 89.)

[55]) Vgl. hierzu besonders Blume, a. a. O. S. 113 ff.

[56]) Hier sei nur an die Variationssuite von Peurl und Schein erinnert; im übrigen kommen fast alle Arten dieses Verfahrens in den Suiten der zitierten Tabulaturen vor und werden an ihrer Stelle erläutert werden.

Hiermit sind die Mittel zu einer Stilisierung der Tanzfolge an sich, d. h. zur Bildung einer zyklischen Form aus der willkürlichen Aneinanderreihung von Tänzen, noch nicht erschöpft. Hierher gehört auch noch das Steigerungsprinzip, wie es z. B. in der Schlußstellung der kontrapunktisch gearbeiteten Gigue zum Ausdruck kommt [57]); ferner die bewußte Verwendung von in Tempo und Charakter kontrastierenden Tanztypen.

Die — allerdings seltene — programmatische Bindung der Suitensätze (Couperin!) muß in diesem Zusammenhang ebenfalls erwähnt werden, wenn auch hiermit der Begriff der Suite durch die Hineinbeziehung außermusikalischer Gestaltungselemente eine Ausweitung erfährt.

Aber selbst in den Fällen, wo Tanzreihen eine bewußte Anordnung und Formung der ganzen Folge nicht erkennen lassen — so vor allem in der französischen Clavecinkunst — kann noch von einer Suite gesprochen werden, wenn der einzelne Tanz eine Stilisierung erfahren hat, d. h. sein gebrauchsmäßiger Charakter zugunsten einer Hervorhebung des musikalischen Gehalts und der typischen Züge des Tanzes aufgegeben ist [58]).

Es kann nicht die Aufgabe der vorliegenden Arbeit sein die Entwicklung der so definierten und umgrenzten Suite zu schildern, zumal dies bereits in den zitierten Abhandlungen geschehen ist; vor allem in dem Aufsatz Norlinds, der allerdings durch die Kürze seiner Mitteilungen und Musikbeispiele einen nicht immer ausreichenden Eindruck von den einzelnen Kompositionen, vor allem von dem Grad ihrer Stilisierung vermittelt.

Die frühesten Suitenbildungen überhaupt wären nach Norlind in Tanzfolgen der italienischen Lautenmusik um 1540 zu erblicken, bei denen Tänze wie Passamezzo, Saltarello, Padovana, Gagliarda, Piva u. a. in verschiedener Art aneinandergereiht sind. Indessen hat es den Anschein, als ob diese drei und mehr Sätze enthaltenden Zusammenstellungen auf dem Tanzgebrauch der Zeit fußen und die variationsartige Verbindung der einzelnen Teile durch einfache Reduktion — d. h. Tanz-Nachtanz-Technik — erzielen [59]). Gegen Ende des Jahrhunderts entstehen aus diesen Folgen all-

---

[57]) Hierzu vgl. vor allem die anregenden Ausführungen Besselers.

[58]) Etwa in der Art der Walzer und Mazurken von Chopin.

[59]) Die einige dieser Folgen beschließende „Tochata da sonare nel fine del Ballo" entspringt dem Titel nach anscheinend ebenfalls der Tanzpraxis, trägt aber auch zur Herstellung einer geschlossenen musikalischen Form bei. (Vgl. Norlind, a. a. O. S. 174.)

mählich zweifellos echte Suiten, vor allem bei ihrer Übertragung in die deutschen Lautentabulaturen [60]).

Die ersten Suitenbildungen in der Ensemblemusik — ebenfalls auf der Passamezzofolge beruhend — finden sich in einer Sammlung von Phalèse 1583. Diese Suiten sind dem praktischen Tanzgebrauch vollkommen enthoben und verdanken ihre geschlossene Formung der Anwendung rein musikalischer Verfahren, wie z. B. echte Variation, Fortspinnung usw. [61]).

Zu einer ersten großen Blüte der Suite kommt es dann am Anfang des 17. Jahrhunderts auf deutschem Boden; zugleich ist dies der erste selbständige und bedeutende Beitrag Deutschlands zur Entwicklung der Instrumentalmusik.

Ausgehend vonH. L. Haßlers „Lustgarten" (1601) setzt eine reiche Produktion ein, die in wenigen Jahren ihren ersten Höhepunkt in den Variationssuiten Peurls und dem „Banchetto musicale" (1617) von Joh. Herm. Schein erreicht. Charakteristisch für diese Literatur, in der Elemente der deutschen und ausländischen — vornehmlich englischen und italienischen — Musik verarbeitet sind, ist der nur allmählich aufgegebene Zusammenhang mit dem deutschen mehrstimmigen Tanzlied. Dieser kommt nicht nur in verschiedenen Sammlungen zum Ausdruck, in denen — wie z. B. bei Haßler — Balletti, Galliarden und deutsche „Täntze" mit einem Liedtext versehen sind, sondern auch in der symmetrischen, auf dem Strophenbau beruhenden Gliederung, ferner in der mehr vokalen als instrumentalen Satztechnik in den aus der ersten, bis etwa 1630 währenden Epoche stammenden Werken [62]). Auf dem Gesellschaftslied beruht ferner die volkstümlich-unkomplizierte Melodik sowie die reichliche Verwendung des Tanz-Nachtanz-Verfahrens. Auf demselben Wege dringen auch mit den Formen des Balletto, der Paduane, Galliarde etc. charakteristische italienische Stilelemente in die Instrumentalsuite, besonders auffällig die aus kleinen Motiven gebildeten Sequenzketten, wie sie in der italienischen weltlichen Vokalmusik, vor allem in den Fa-la-la-Refrains der „balletti" von Gastoldi ausgebildet sind und durch Haßler und andere Komponisten in das deutsche mehrstimmige Lied eingeführt wurden [63]).

[60]) Hier sind in erster Linie die Lautenwerke von Waisselius zu nennen, in dessen Suiten die Ripresa von besonders großer Bedeutung ist. (Vgl. Dieckmann, a. a. O. S. 65 f.)

[61]) Vgl. Blume, a. a. O. S. 128 ff.; Anh. S. 47 ff. (s. a. Kap. II S. 54.)

[62]) Hierzu vgl. besonders die zitierte Arbeit von Besseler (2. Kap.) sowie E. Mohr: Die Allemande.

[63]) Diese italienischen Figuren erscheinen im Anschluß an Haßler vor

Von den Beiträgen, welche die englischen Instrumentalkomponisten zur deutschen Suite lieferten, ist die Einführung der Allemande und Courante, z. T. in einem suitenähnlichen Zusammenhang, besonders hervorzuheben. (Bei Brade seit 1609, bei Simpson seit 1611.) Diese Tänze, die auch in der englischen Virginalmusik in einer bereits stilisierten Gestalt auftreten [64]), zeigen kaum französische Merkmale, wie überhaupt ein nennenswerter Einfluß Frankreichs auf die deutsche Orchestersuite zunächst nicht festzustellen ist. Die Allemande — in Scheins Banchetto zum ersten Mal in einem deutschen Suitenwerk — ist vielmehr ganz im Charakter des deutschen Tanzliedes gehalten [65]); die Courante zeigt im allgemeinen mehr instrumentale Züge, erscheint aber auch textiert und als einfache Allemanden-Tripla. Die Sarabande tritt bedeutend später — bei Hammerschmidt 1639 — in einer ebenfalls stark liedmäßigen Form auf.

Somit waren schon vor dem Eindringen der französischen Suite in die deutsche Klaviermusik die drei Haupttänze — Allemande, Courante und Sarabande — in einer instrumentalen Form in Deutschland verbreitet, die mit den neufranzösischen Tanztypen kaum etwas gemeinsam hatte.

Diese Tatsache sei — ebenso wie die anderen erwähnten Merkmale der deutschen Orchestersuite — ausdrücklich hervorgehoben. Die Behandlung der Klaviertabulaturen führte nämlich zu der Erkenntnis, daß — ähnlich wie in den Klavierbüchern der Koloristen und in der frühen französischen Clavecinkunst — die instrumentale Ensemblemusik einen ganz bedeutenden Einfluß auf die deutsche Klaviermusik des 17. Jahrhunderts ausgeübt hat. Nur die mangelnde Kenntnis der hier behandelten Tabulaturen macht es erklärlich, daß dieser Sachverhalt bisher so gut wie vollkommen übersehen wurde. Dabei würde es vielmehr der Praxis

---

allem in den Suitenwerken von Haußmann, Demantius, Staden, Groh, M. Franck u. a., die fast sämtlich in Nürnberg erschienen sind! (Vgl. Beispiele bei Nef, a. a. O. S. 10, 19, 21.) — Auch Peurls Suiten erschienen zwischen 1611 und 1615 in Nürnberg.

[64]) Die Courante findet sich erst unter den späteren Eintragungen des Fitz-William-Virginalbuches.

[65]) Der alte deutsche „Tanz" gelangte anscheinend über die Niederlande nach Frankreich, wo er zur Kennzeichnung der Herkunft die Bezeichnung „Allemande" erhielt, die ihrerseits wieder in Deutschland eingeführt wurde. Um diese ältere Art, die keinerlei Ähnlichkeit mit dem neufranzösischen Typus des Tanzes hat, handelt es sich auch bei der ersten Allemande für Klavier, dem „Alemando novello" (mit Proporz!) bei B. Schmid d. Ä. (1577).

der damaligen Zeit widersprechen, wenn eine so hoch entwickelte Kunstübung wie die deutsche Orchestersuite keinen deutlichen Niederschlag in der Klaviermusik hinterlassen hätte, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch keine selbständige Literatur hervorgebracht hatte, sondern einen großen Teil ihres Repertoires aus anderen Musikgattungen entlehnte. Am deutlichsten tritt dieser Einfluß in den Tabulauren zutage, die aus Nürnberg oder der Umgebung dieser Stadt stammen, die ja auch den Mittelpunkt der Orchestersuitenproduktion in ihrem ersten Entwicklungsstadium bildete[66]).

Hier kann auf diese Zusammenhänge, die einer genaueren Untersuchung bedürfen, lediglich hingewiesen werden. Da es sich jedoch in der vorliegenden Arbeit vor allem darum handelt, den französischen Anteil an der deutschen Klaviermusik — vornehmlich an der Suite — klarzulegen und gegenüber anderen, insbesondere deutschen Elementen abzugrenzen, sei im folgenden wenigstens an einer Reihe von Beispielen Art und Weise des erwähnten Einflusses der Orchestersuite dargestellt.

Die einfachste Form dieser Einwirkung ist die unmittelbare Übernahme von Orchesterkompositionen in die Klaviertabulatur. Als Beispiel sei auf die erwähnte Sarabande von Hammerschmidt in B^2 hingewiesen (vgl. S. 73). War hier durch die Nennung des Verfassers der Nachweis der Herkunft leicht zu führen, so würde zweifellos in vielen anderen Fällen eine Hinzuziehung der gesamten in Frage kommenden Orchestertanzliteratur zu ähnlichen Ergebnissen führen. Meist wird jedoch nicht eindeutig festgestellt werden können, ob bei Kompositionen, in denen sich Stilelemente des Orchestertanzes finden, eine Übernahme eines solchen oder lediglich eine stilistische Beeinflussung vorliegt. Wir müssen uns also zunächst damit begnügen, die genannten Stileigentümlichkeiten aufzuzeigen.

Anläßlich der Besprechung einzelner Tänze aus W war auf eine Art von Allemanden und anderen Instrumentalstücken aufmerksam gemacht worden, die weder die Kompositionstechnik der Koloristen noch den neuen französischen Klavierstil aufweisen; so z. B. bei einer Allemande, die im Zusammenhang mit der bereits erwähnten Courante Nr. 40 steht. Die beiden Tänze sind durch Anklänge teils thematischer, teils harmonischer Art, jedoch nicht variationsmäßig miteinander verbunden. Zeigte schon die

---

[66]) Vgl. S. 125, Anm. 63.

Courante in ihrem zweiten Teil eine aus kurzen Motiven bestehende Sequenzkette, so sind diese an der entsprechenden Stelle der Allemande noch stärker ausgeprägt, und erinnern an die oben erwähnten Figuren italienisch-vokalen Ursprungs in den Orchestersuiten[67]).

Ganz deutlich wird der Einfluß der Orchesterliteratur — hier und da mögen auch direkte Entlehnungen vorliegen — in den „Ballett" und „Aufzug" genannten Stücken. Das Ballett begegnet in der Ensemblemusik sehr häufig[68]), dagegen weder in der gleichzeitigen französischen, englischen oder deutschen originalen Klavierliteratur. Es ist kaum von der Orchester-Allemande unterschieden und zeigt dieselben tanzliedartigen Züge. Der Aufzug — die deutsche Bezeichnung für die italienische Intrade — gehört zu den reinen Instrumentalstücken der deutschen Orchestersuite und findet sich in den Werken von Demantius, Franck, Staden u. a.[69]). Ein Ballett und ein Aufzug von David Schedlich[70]) in W können in diesem Sinne als Beispiele für das Eindringen von Orchestertanzformen in die Klavierliteratur gelten. Auch in satztechnischer Hinsicht äußert sich diese Einwirkung: In beiden Reprisen des Aufzugs finden sich die gleichen, aus 4 Noten bestehenden sequenzierten Motive wie in der Allemande Nr. 39, so daß für dieses Stück und die Courante Nr. 40[71]) eine Autorschaft Schedlichs nicht ausgeschlossen erscheint. Hier handelt es sich bereits um eine Verarbeitung stilistischer Elemente des Orchestertanzes innerhalb ausgesprochener Klavierstücke. Weit geringer erscheint der Abstand zwischen beiden Gattungen in einem anderen Ballett (Nr. 54) und einer Allemande (Nr. 91)[72]). Diese Stücke zeigen nämlich eine Form, die sich sonst nur noch in der Orchesterliteratur findet: Auf zwei bzw. drei Reprisen im geraden Takt folgt unmittelbar ein galliardenähnlicher Teil im 3-Takt, der jedoch nicht als Proporz gestaltet ist. Diese Form findet sich u. a. in den Intraden von Franck, Haußmann und Schein; ähnlich auch bei Haßler[73]). (Sollten diese beiden Stücke aus der Orchester-

[67]) Vgl. S. 126.

[68]) Bei Haßler ist das Ballett noch mit Text versehen; als reines Instrumentalstück erscheint es zum ersten Mal bei Staden (1606).

[69]) Die Intrade findet sich in fast allen Ensemblemusikwerken dieser Epoche.

[70]) Beisp. 8.

[71]) Die Courante ist auch in N (1. Teil) enthalten.

[72]) Beisp. 39 o u. s.

[73]) Vgl. z. B.: M. Franck „Neue musikalische Intraden" 1608 (D.D.T. Bd. 16; 1904) Nr. 57 u. Nr. 58; Haßler „Lustgarten" (Publ. ält. Musik Jg. 15,

literatur übernommen sein, so hat jedenfalls eine Bearbeitung für Klavier stattgefunden, die sich in erster Linie in einer Verminderung und freien Behandlung der Stimmenzahl und Diminuierung der Melodien äußert.)

Ein Vergleich dieser und anderer Stücke mit den in W enthaltenen Liedern zeigt, daß in vielen Fällen kein wesentlicher Unterschied zwischen vokaler und instrumentaler Melodik besteht. Tanzlied, Orchestertanz und Klavierstück scheinen oft nur drei Erscheinungsarten ein und derselben Grundmelodie oder desselben Tanztypus gewesen zu sein[74]). Kommt diese Literaturgemeinschaft äußerlich in Titeln wie „Ballet dehs Herrn F. N. sein Eigen liedt" oder „Alamand des Herrn H. K. sein liedt" zum Ausdruck, so zeigt sie sich in musikalischer Hinsicht besonders deutlich in den Sarabanden. Im Anhang sind die Anfänge einiger Sarabanden und Lieder wiedergegeben sowie — aus der Orchesterliteratur entnommen — einige teils textierte, teils rein instrumentale Galliardenthemen[75]). Diese Zitate, die in rhythmischer und melodischer Hinsicht einander zum Verwechseln ähnlich sind und aus anderen deutschen Tabulaturen bzw. Orchesterwerken beliebig vermehrt werden könnten, lassen darauf schließen, daß ein großer Teil der in den Tabulaturen enthaltenen Sarabanden ursprünglich mit einem Liedtext versehen war und andererseits — allerdings wohl viel seltener — instrumentalen Galliarden- und Sarabandenmelodien nachträglich Texte unterlegt wurden. Für die deutsche Klaviermusik ist diese Tatsache insofern von Bedeutung, als diese liedförmige Sarabandenart lange neben dem französischen Tanztypus beibehalten wurde und noch in Suitenwerken erscheint, bei denen die übrigen Sätze stark französisches Gepräge aufweisen. (So z. B. bei Kindermann, Joh. Krieger, Pachelbel u. a.)

Reichliches Material zum Nachweis des Einflusses der Orchestermusik auf die Klavierliteratur bietet auch B^1. (Wie erinnerlich wahrscheinlich in Nürnberg entstanden!) Entsprechend der späteren Entstehungszeit liegt hier ein bedeutend fortgeschrit-

1887) Nr. 2 und Nr. 12; Schein (Ges. Ausg. von A. Prüfer Bd. 1, 1901) „Venuskränzlein" Intrada Nr. 18 u. Nr. 20, ferner „Banch. mus.", Paduana S. 121 u. S. 146 sowie Intrada S. 198. Bei den Stücken Haßlers und den zitierten Tänzen aus dem Banch. mus. ist der galliardenartige Teil eingeschoben

[74]) Zur Erkenntnis dieses Zusammenhanges müssen die Melodien der Klavierstücke in vielen Fällen erst dekoloriert werden.

[75]) Anh. Beisp. Nr. 39.

tenes Stadium der Klaviermusik gegenüber W vor, was vor allem in den zahlreichen Suitenbildungen zum Ausdruck kommt. Eine unmittelbare Übernahme aus der Orchesterliteratur liegt daher auch wohl in keinem Falle vor; umso mehr interessiert das Vorhandensein von Stilelementen und Formen der Ensemblemusik in den Suiten und Einzelstücken, da hierin der Meinung des Verfassers nach der den Nürnberger Klavierkomponisten eigentümliche Stil beruht, durch den sich ihre Werke deutlich von der übrigen deutschen Suitenliteratur vornehmlich den Werken Frobergers, abheben [76]). Die Anfänge dieses besonderen Nürnberger Klavierstils, der sich durch volkstümlich-liedhafte Melodik, einfache Rhythmik und Satztechnik, Verwendung kleiner sequenzierter Motive, ferner auch durch gewisse orgelmäßige Züge auszeichnet, scheinen in den — auch in B^1 vorkommenden — Kompositionen Schedlichs vorzuliegen. Zitiert sei ein Ballett mit anschließender, thematisch verwandter Sirenea, deren kleingliedrige Nachahmungstechnik am Anfang an die Schreibweise Haßlers erinnert, aber sich auch in Instrumentalkompositionen von Joh. Staden findet [77]).

Zahlreich sind die Sarabanden der geschilderten liedmäßigen Art, während der französische Typus — zumal außerhalb der Suiten — nicht in Erscheinung tritt. Eine Galliarda (Bl. 28v) weist sowohl lauten- wie orchestermäßige Züge auf (Sequenzen, Terzgänge); wahrscheinlich liegt hier die Übertragung einer durch die Orchestertechnik beeinflußten Lautenkomposition vor [78]).

Bemerkenswert ist das häufige Vorkommen des Balletts. Daß diese Form von der Orchesterliteratur in die Klaviermusik übernommen wurde, ist nach dem oben Gesagten als sicher anzunehmen. In B^1 ist jedenfalls der Übergang zum reinen Klavierstück — der in W nicht in allen Fällen feststeht — restlos vollzogen; dies kommt besonders durch die Verwendung des Balletts als erster Suitensatz — anstelle der Allemande — zum Ausdruck, die unter allen hier behandelten Tabulaturen nur in B^1 nachzu-

---

[76]) Auch Seiffert betont u. a. den besonderen, „bürgerlichen Charakter der Nürnberger Klaviermusik“ (a. a. O. S. 193 ff.), ohne allerdings den ursächlichen Zusammenhang mit der Orchesterliteratur zu erkennen.

[77]) Vgl. Anh. Beisp. Nr. 26 a u. b. — Am deutlichsten zeigt sich diese Technik bei Staden in einem Ballett (!) à 5. (D.T.B. Bd. VIII, 1907, S. 110.)

[78]) Gewissen Stilmerkmalen nach könnte diese Galliarde von dem Thüringer Lautenisten Valentin Strobel stammen, der in B^1 mit einigen Stücken vertreten ist und in dessen Kompositionsstil — wie noch gezeigt werden soll — französische und deutsche Elemente vereint sind. (Beisp. Nr. 25.)

weisen ist, was wiederum die These von dem Einfluß der Ensemblemusik auf die Nürnberger Klavierproduktion stützt. Von diesem Gesichtspunkte aus erscheinen auch die Suiten Kindermanns in neuem Lichte, doch muß, ehe auf sie und die anderen Suitenbildungen in B^1 eingegangen werden kann, zunächst eine kurze Darstellung der Entwicklung der französischen Suite und ihres Eindringens in die deutschen Tabulaturen nachgeholt werden.

Die Anfänge der französischen Allemandenfolge liegen noch nicht vollkommen klar zutage; vor allem konnte bisher noch nicht mit Sicherheit festgestellt werden, ob die Ordnung Allem., Cour., Sarab. zuerst in der Lauten- oder der Klaviermusik aufgestellt wurde. Alle Erwägungen sprechen zugunsten einer führenden Rolle der Laute, doch bleibt demgegenüber die Tatsache bestehen, daß die erste Suite dieser Art sich in einem Klavierbuch, nämlich in K^1, findet. Die Entwicklung der Suite vollzieht sich in den nächsten Jahrzehnten jedoch zweifellos in der Lautenmusik, die — vor allem durch das Wirken des Pariser Lautenistenkreises um Gautier — in der ersten Jahrhunderthälfte einen viel höheren Selbständigkeits- und Stilisierungsgrad ihrer Literatur aufwies als die gleichzeitige Klaviermusik, deren Vertreter wie Dumont, Richard, de la Barre u. a. in erster Linie Organisten waren.

Die in den Lautenbüchern dieser Epoche enthaltenen Tanzfolgen zeigen auf der einen Seite die Bevorzugung der Folge Allem., Cour., Sarab., der sich etwas später, aber nicht regelmäßig und ohne festen Platz innerhalb der Suite die Gigue anschließt[79]). Andererseits kann schon in diesem frühen Stadium die auch für die Blütezeit der Clavecinsuite gültige Beobachtung gemacht werden, daß es den Franzosen nicht so sehr auf die Ausbildung einer geschlossenen Suitenform ankam; die im Tanzgebrauch der Zeit beliebtesten Formen, vor allem die Courante, werden in diesen Folgen gern verdoppelt; es begegnen sogar vier und fünf aufeinanderfolgende Couranten in einem Suitenzusammenhang. Die diese Literatur vom Tanzgebrauch vollkommen entfernende Stilisierung erreichen die französischen Komponisten vor allem durch die charakteristische musikalische Gestaltung des einzelnen Tanzes mit Hilfe einer äußerst verfeinerten und vielseitigen Spiel- und Satztechnik; in zweiter Linie durch die Einfügung von Doubles und die Voranstellung eines Préludes, das bei der Laute wohl zunächst zur Intonation diente, bald aber — vor allem bei Pinel und

---

[79]) Norlind, a. a. O. S. 187 ff.; Fleischer, a. a. O. S. 93 ff.

du Fault — zu einer komplizierten, in jeder Beziehung eigenartigen und musikalisch interessanten Form ausgebildet wurde[80]).

Über den Einfluß dieser hochentwickelten Lautenkunst auf den Kompositionsstil der ersten großen Klaviermeister: Chambonnières, L. Couperin u. a. ist bereits alles Nötige gesagt[81]). Allerdings gehen die Darstellungen dieser Zusammenhänge zu weit, indem sie fast sämtliche charakteristischen Merkmale des neuen Klavierstils auf die Einwirkung der Laute zurückführen. Dieses einseitige Bild ergab sich zwangsläufig durch den Mangel an Quellenmaterial für die französische Klaviermusik vor Chambonnières[82]). Zu Anfang dieses Kapitels wurde jedoch durch die Münchner Handschriften und K^1 nachgewiesen, daß schon vor dem Wirken dieses Komponisten eine Klavierliteratur bestand, die zwar durch die Orchestermusik, möglicherweise auch durch die Laute beeinflußt war, in Klangbild und Satztechnik jedoch durchaus eigene, aus dem Charakter des Instruments entstandene Züge aufweist und deren Elemente (Dreistimmigkeit usw.) in den Suitenwerken der späteren Blütezeit fortlebten.

Die früher allgemein herrschende Ansicht, daß die Klaviersuite durch Froberger von Frankreich nach Wien eingeführt wurde und sich dann von hier aus auf irgendeine rätselhafte Weise im übrigen Deutschland verbreitete[83]), erhielt durch die Veröffentlichung der Klavierwerke Kindermanns, mit denen eine den Kompositionen Frobergers zumindest gleichzeitige Suitenproduktion bekannt wurde, den ersten Stoß, obgleich die Wirkung dieser Meinung in den einleitenden Bemerkungen der Herausgeber noch deutlich zu spüren ist.

Aber schon bedeutend früher erscheint in K^1 die Klaviersuite auf deutschem Boden, und zwar nicht nur Ansätze dazu, wie Norlind meint, sondern in einem Falle wenigstens als fertige Suite, aus den drei genannten Hauptsätzen bestehend.

Die 1. Folge dieser Art (Bl. 2v ff.) verdient allerdings noch nicht einmal die ihr von dem gleichen Verfasser zugesprochene Be-

---

[80]) Vgl. Quittard, a. a. O. S. 1235; hier ist auch ein Prélude von du Fault wiedergegeben.

[81]) Fleischer, a. a. O. S. 75 ff.; Seiffert, a. a. O. S. 156 ff.; Quittard, a. a. O. S. 1237 ff. u. a.

[82]) So nennt Seiffert z. B. als einzige Klavierwerke in Frankreich vor 1670 die Veröffentlichungen Attaingnants, auf die sich Chambonniéres selbstverständlich nicht stützen konnte!

[83]) Etwa „durch den Wind nach Nürnberg geweht", wie es in einer sonst ausgezeichneten Arbeit heißt.

zeichnung „Vorstudie", denn ein von Beginn an integrierender Bestandteil der Allemandensuite, die Tonartengleichheit der Sätze, fehlt vollkommen, so daß hier wohl eher eine zufällige Anordnung vorliegt. Dagegen ist nicht einzusehen, warum der zweiten, aus denselben Tänzen bestehenden Folge (Bl. 11v ff.) der Titel „Suite" nicht vorbehaltlos zuerkannt werden sollte [84]). Die drei Sätze stehen in der gleichen Tonart (C-Dur) und zeigen eine einheitliche Satztechnik, die — im Gegensatz zur 1. Folge — alle oben aufgeführten Merkmale des französischen Klavierstils aufweist [85]).

Eine andere unzweifelhaft beabsichtigte Suitenbildung besteht aus Präludium, Allem., Sarab. (a-moll) [86]). Sie beweist — ebenso wie ein Präludium mit dazugehöriger Courante auf den ersten Blättern der Handschrift —, daß auch in der Klaviersuite von Anfang an die Einleitung der Tänze durch ein Präludium üblich war.

Durch gleiche Tonart und zusammenhängende Eintragung heben sich aus dem Inhalt von K^1 noch folgende Tanzreihen hervor:

1. Intonation, 2da Sarabande, Courante Lavigon und la Duble (g-moll); nach einer Sarabande folgen in der gleichen Tonart noch: Cour. la Reyn und Sarab.
2. Cour. la Boudate, Allamande mit „Variatio vel alio modo" (G-Dur) [87]).
3. Courrante la Bourbon, Devision, Sarab. mit Duoble (d-moll).

Ob bei diesen Folgen eine beabsichtigte Anordnung vorliegt, ist allerdings zweifelhaft.

Als wichtiges Ergebnis ist jedenfalls festzuhalten, daß durch die Handschrift K^1 zwei, sicherlich in Frankreich entstandene, Klaviersuiten aus der Zeit um 1630 überliefert sind.

Entsprechend der bereits betonten isolierten Stellung von K^1 sind ähnliche Folgen in den deutschen Tabulaturen der nächsten Jahrzehnte nicht festzustellen.

---

[84]) Norlind führt diese Folge erstaunlicherweise gar nicht auf; Hamburger bezeichnet sie lediglich als einen Versuch zur Suitenbildung.

[85]) Vgl. Anh. Beisp. Nr. 16 a—c. — Diesen Beweisen für das Vorliegen einer echten Suite gegenüber erscheint es bedeutungslos, daß vor die Sarabande die Engl. Nachtigall eingeschoben ist; da sie ebenfalls in C-Dur steht, ist sie möglicherweise absichtlich von dem Verfasser der Tabulatur in die Suite eingefügt worden.

[86]) Von Hamburger (a. a. O.) mitgeteilt.

[87]) ebda. veröffentlicht.

In der Folgezeit hat sich der französische Klavierstil gegenüber älteren deutschen Elementen in den Suitenbildungen durchaus nicht überall durchgesetzt. Dies zeigt z. B. die einzige — aus den 3 Hauptsätzen bestehende — Suite in B^4, obwohl gerade in dieser Tabulatur ein verhältnismäßig starker Anteil französischen Musiziergutes (auch aus der Ballettmusik) festgestellt werden konnte [88]). Die einzelnen Suitensätze haben mit den französischen Tanztypen kaum mehr als den Namen gemein, stehen auch in weitem Abstand von den entsprechenden Kompositionen in K^1. Die Allemande — der verhältnismäßig am stärksten stilisierte Satz — läßt alle typischen französischen Merkmale, wie sie bereits in den zitierten Stücken von Mezangeau und Dumont erschienen, vermissen: Weder findet sich die typische Auftaktigkeit, noch die Ausbildung eines Kopfmotives [89]), auch von der abwechslungsreichen Rhythmik und der durchgebildeten Satztechnik ist hier nichts zu spüren. Zwar zeigt die Begleitung Ansätze zu einer feineren Ausarbeitung, doch ist alles noch uneinheitlich und sprunghaft. (Man vgl. z. B. die völlig verschieden gestalteten Schlußtakte der beiden Reprisen.) Die Rechte trägt — nach Art der Koloristen, aber auch an Allemanden der Virginalmusik erinnernd — die durchweg einstimmig geführte Melodie vor, die noch stellenweise liedartig anmutet, in einigen Takten jedoch in 16tel Gänge aufgelöst ist. Im ganzen ist das Stück eine wahre Musterkarte verschiedenster Stil- und Spielarten; offensichtlich das Produkt einer Übergangszeit!

Courante und Sarabande geben sich in der Schreibweise wesentlich einheitlicher, doch ist der Abstand zu den französischen Tanzformen womöglich noch größer. Beide Sätze sind nichts anderes als schlichte Liedmelodien, wie sie sich in den Tabulaturen zu Dutzenden finden, auf allereinfachste Art vorgetragen. Ist diese liedmäßige Form bei den Sarabanden sehr häufig, so bedeutet sie dagegen als Courante in dieser Primitivität durchaus eine Ausnahme. Aber auch die Sarabande hat mit der Kürze ihrer Teile und der häufig nur in Dezimen geführten Begleitung den höchsten Grad von Einfachheit erreicht. Im Rahmen einer Suite muß jedenfalls eine derart ausschließliche Verwendung volkstümlich deutscher Elemente in melodischer, rhythmischer und satztechnischer Hinsicht überraschen.

---

[88]) Vgl. Kap. II, S. 84 ff. — Anh. Beisp. Nr. 21 a—c.
[89]) Vgl. Mohr: Die Allemande, S. 85 ff.

Ähnlich sind auch die Kompositionen von Laurentz und A. Schop gestaltet, die anscheinend nur die Überschriften aus der französischen Praxis entnehmen. Sogar die aus Frankreich stammenden Melodien, wie die Moutarden, und der Marsch der Musketiere beweisen durch die einfache, akkordische Art der Begleitung, daß der Verfasser der Tabulatur lediglich die Melodien, nicht aber französische Klavierwerke kennengelernt hatte [90]).

Die zusammengehörigen Allemande und Courante Nr. 72 und 73 von D. Strie (?) zeigen eine gewandtere und kompliziertere Satztechnik, die jedoch nicht an französische Vorbilder, sondern eher an die mehrstimmige deutsche Vokal- und Instrumentalmusik erinnert [91]). Ganz unfranzösisch sind z. B. die leeren Oktaven im Baß, die Auflösung einer schlichten Melodielinie in 16tel Figuren (Allem. 1. Teil), vor allem das rhythmische Bild. Die zahlreichen, aus kurzen Motiven gebildeten Sequenzen in beiden Sätzen und gewisse doppelchörige Effekte in der Courante finden sich in ähnlicher Art in 5-st. Vokalkompositionen von Haßler.

Eine derart altmodische Bearbeitungsart der Klaviertänze muß im Vergleich zu anderen Handschriften aus der gleichen Zeit (um 1680) als Ausnahmeerscheinung angesehen werden. Die aus demselben landschaftlichen Umkreis stammende Cithrinchentabulatur (B^3) zeigt in den Suitenbildungen — trotz der anders gearteten, notwendigerweise einfachen Schreibweise — eine viel stärkere Verarbeitung französischer Stilelemente. Die Allemanden besitzen bereits ein auftaktiges Kopfthema; die Couranten die typisch französische Zweideutigkeit des 6/4-Taktes; die Sarabande erscheint häufig mit der ebenfalls typisch französischen Punktierung und Hervorhebung der zweiten Taktzeit. Die Gigue fehlt zwar, doch hat sie ja niemals die gleiche Bedeutung als wesentlicher Suitensatz wie die drei anderen Tanzformen erlangt [92]). Das Eindringen neuer französischer Tänze in die Suite macht sich in einem Falle durch das Auftreten einer Gavotte anstelle der Courante bemerkbar. Als Einleitungssatz erscheint das Präludium, in ziemlich ausgedehnter Form vor allem bei den Suiten von Hopp, jedoch auch hier nur aus fingerübungsartigen Spielfiguren ohne musikalische Bedeutung bestehend.

---

[90]) Anh. Beisp. Nr. 23 u. 24.

[91]) Anh. Beisp. Nr. 22 a u. b.

[92]) Als Einzelsatz findet sich die Gigue in B^3 mehrfach; (einmal auch im Zusammenhang mit einer Courante) und zwar sowohl in der älteren geradtaktigen, punktierten Form — wie sie auch bei Froberger vorkommt — als auch die neuere Art im 3-Takt.

Wie die Suite allmählich die übrige Literatur verdrängt, konnte an der Inhaltsübersicht von B^1 deutlich verfolgt werden [93]). Hier findet sich — über einen Zeitraum von etwa 2 Jahrzehnten verteilt — ein reicher Bestand an Tanzfolgen, aus dem sich durch einen ausgesprochenen Personalstil die Werke von 4 Komponisten hervorheben: Kindermann, Froberger, Val. Strobel und dem als N 100 bezeichneten Tonsetzer. In ihren Suiten — nebst einigen anonymen — sind die verschiedenen, z. T. gleichzeitig bestehenden Stadien des französischen Einflusses ausgeprägt. Eine geradlinige historische Entwicklung ist dabei nicht vorhanden: Die mannigfaltigen Kombinationen deutscher und französischer Stilelemente sind nicht von dem Zeitpunkt der Entstehung, sondern nur von der Einstellung und Umgebung des jeweiligen Komponisten abhängig.

Die vollkommenste Aufnahme des französischen Klavierstils — und zwar nicht nur unter den Kompositionen in B^1, sondern in der gesamten deutschen Klaviermusik des 17. Jahrhunderts — ist in den Suiten Frobergers vollzogen. Diese Einfühlung in den Geist der einzelnen Tanztypen, die Beherrschung aller Feinheiten der komplizierten französischen Satztechnik konnte nur ein Musiker erreichen, der die Kunst der Clavecinisten an der Quelle kennengelernt hatte, und der in seiner Heimat in einer ähnlichen aristokratisch-höfischen Umgebung wirkte, wie sie als Voraussetzung der französischen Klavierliteratur geschildert wurde.

Der Klavierstil Frobergers — vor allem die von ihm übernommene französische Technik — ist mehrfach und erschöpfend dargestellt [94]). Auch auf seinen persönlichen Beitrag zur Entwicklung der Suite ist dabei hingewiesen worden; in erster Linie erstreckt er sich auf die Gestaltung einer zyklischen Form durch Beschränkung auf die 4 Hauptsätze [95]) und die thematische Verknüpfung einzelner Tänze — meist der Allemande und Courante —, womit ein gewisser, loser Zusammenhang mit der alten Tanz-Nachtanz-Technik, ein stärkerer vielleicht noch mit den Variationssuiten seiner Landsleute Peurl und Posch zu bestehen scheint. In den französischen Suiten findet sich jedenfalls dieses Verfahren nicht.

---

[93]) Vgl. Kap. II, S. 74 ff.

[94]) Vgl. F. Beier: Über J. J. Frobergers Leben und Bedeutung für die Gesch. d. Klaviersuite. (Waldersees Sammlung musikal. Vorträge Nr. 59/60) Leipzig 1884; Einl. zu Bd. VI der D.T.Oe. (G. Adler); Seiffert, a. a. O. S. 169 ff.; K. Seidler: Untersuchung über Biographie und Klavierstil J. J. Frobergers. Diss. Königsberg 1930.

[95]) Die Gigue hatte bei Froberger noch keinen festen Platz; meist stellte er sie vor die Sarabande; bei 4 Suiten fehlt sie überhaupt. In B^1 steht sie bereits durchweg am Schluß der Suiten.

Die Suiten Kindermanns vertreten gegenüber denen von Froberger das andere Extrem einer fast ausschließlich mit deutschen Stilmitteln arbeitenden Klavierkunst. Diese Behauptung steht allerdings im Gegensatz zu der Ansicht der Herausgeber der Werke des Nürnberger Organisten, die allein aus der Tatsache des Vorhandenseins einer aus Allem., Cour., Sarab. bestehenden Tanzfolge auf eine Verbindung und Verwandtschaft mit dem Schaffen Frobergers schließen. Diese Meinung beruht jedoch wieder auf der mangelnden Kenntnis der übrigen zeitgenössischen Klavierproduktion. Es wurde hier gezeigt, daß schon vor Froberger (K^1) bzw. unabhängig von seinem, d. h. dem französischen Klavierstil (B^4) die genannte Folge auf deutschem Boden bekannt war, und über die Reihenfolge der Tänze hinaus haben die Suiten Kindermanns keinerlei Ähnlichkeit mit den Kompositionen Frobergers.

Schon in formaler Beziehung besteht ein grundsätzlicher Unterschied durch die Bevorzugung des Balletts als erster Suitensatz. (3 Allem. gegenüber 9 Balletts.) Diese Balletts erinnern mit der häufigen Verwendung kleingliedriger Sequenzen wieder an die instrumentale Ensemblemusik, vor allem an den eigenen Beitrag Kindermanns auf diesem Gebiete, die „Deliciae Studiosorum", wo in einzelnen Nummern ganz ähnliche Wendungen auftauchen[96]). vor allem die Sequenzbildungen, die man bei Froberger vergeblich suchen wird, wie überhaupt die französische Clavecinliteratur dieser Epoche erstaunlich frei von Sequenzen jeder Art ist. In den 3 Allemanden finden sich diese Figuren dagegen nur vereinzelt. Trotz ähnlicher Gestaltung macht Kindermann zwischen den beiden Formen einen gewissen Unterschied: Fließt das Ballett meist in ruhiger Achtelbewegung dahin — stellenweise unterbrochen von diminutionsartigen 16tel-Figuren wie in der zit. Allem. aus B^4 — so weist die Allemande eine abwechslungsreichere Rhythmik auf, ohne allerdings an die differenzierte Bewegungsart der gleichnamigen Sätze Frobergers heranzureichen.

Es können hier nicht alle Verschiedenheiten im Stil der beiden ersten namhaften deutschen Suitenkomponisten aufgeführt werden, zumal sich kaum in einem Punkte eine Ähnlichkeit feststellen läßt: Weder finden sich in den Kompositionen Kindermanns die in

[96]) Vgl. D.T.B. Jg. 21/24, S. 53: Symphonia Nr. 9; S. 56: Ballett (!) Nr. 12; S. 61: Symphonia Nr. 15. Auf die Einwirkung der Ensemblemusik deutet auch die bei aller Freiheit der Stimmführung sorgfältige Kennzeichnung aussetzender Stimmen durch Pausen; es schwebte Kindermann also noch ein Kompositionsstil mit fester Stimmenzahl vor. (Vgl. Beisp. Nr. 27 a u. b.)

den Frobergerschen Suiten häufig auftretenden Doubles, noch der thematische Zusammenhang zwischen einzelnen Tänzen; weder die typisch französische Rhythmik der Couranten und Sarabanden, noch die harmonisch interessante, mit vielen Vorhalten, Synkopen und Überbindungen arbeitende Satzweise Frobergers, obwohl gerade in dieser Beziehung — vor allem in den Balletts — ein deutlicher Fortschritt gegenüber den zitierten Stücken aus W oder B^4, sowie den anderen in B^1 enthaltenen Balletts[97]) festzustellen ist: Jeder liedmäßige Anklang ist verschwunden, die Stücke sind „von einem ausgesprochenen Klavierstil getragen", der sich u. a. durch Auftaktbildung äußert, die Besseler als ein aus der Technik des Klaviers entstandenes Gestaltungsprinzip ausdrücklich hervorhebt.

Auch die Couranten und Sarabanden weisen gegenüber den bisher behandelten Stücken einen stärkeren Stilisierungsgrad auf. Bei der ersteren scheinen Elemente der italienischen Correnta verwendet zu sein, so vor allem die gleichmäßig fortlaufende Bewegung der Melodie in Achtel- oder Viertelnoten bei Vermeidung des französischen punktierten Rhythmus[98]). Die Sarabande zeigt noch deutlich die oben aufgeführten Merkmale der liedartigen Gattung: Beginn mit 3 gleichen Noten, einfachste Rhythmisierung, Terz- und Sextgänge, akkordische, oft 4-st. Begleitung, kurze Reprisen usw.

Die Suiten Kindermanns können somit als eine entwickeltere Form der zwar die französischen Tanztypen benutzenden, vorwiegend aber mit deutschen Stilelementen arbeitenden Klavierliteratur angesehen werden, deren Ansätze in den entsprechenden Kompositionen aus W und B^4 vorliegen und die sich deutlich von den unter unmittelbarem französischen Einfluß entstandenen Klaviertänzen unterscheiden.

Die Kompositionen des Lautenisten Valentin Strobel ergeben ein ganz anderes Bild[99]). Ihm und seinem Berufskollegen Joh.

---

[97]) Im 1. Teil allein 10 gegenüber nur 4 Allemanden.

[98]) Es sei hier an den Aufenthalt Kindermanns in Italien erinnert, wie überhaupt sehr starke Beziehungen zwischen Nürnberg und dem Süden bestanden.

[99]) Solange über die Persönlichkeit Strobels, d. h. eigentlich über die verschiedenen Komponisten dieses Namens, keine genaueren Feststellungen gemacht werden, können sich alle Bemerkungen nur auf Vermutungen stützen und sind dementsprechend mit Vorbehalt aufzunehmen. Anscheinend wirkten im 17. Jahrhunderts drei Komponisten dieses Namens: ein Walter S. (wohl eher Walten = Valentin) wirkt 1594 in Weimar als Lautenist. Von demselben stammen wohl die 5 Kompositionen in Fuhrmanns Lautenbuch.

Gumprecht aus Straßburg, mit dem er meist zusammen genannt wird [100]), kommt eine bedeutende Rolle als Vermittler des französischen Lautenstils der Gautier-Schule in Deutschland zu. Nach Froberger scheinen sie die ersten deutschen Musiker gewesen zu sein, die sich in Paris aufhielten und sich die in der Lautenmusik inzwischen auf dem Höhepunkt angelangte Suitenkunst zu eigen machten. In noch stärkerem Maße als Froberger haben sie sich dem französischen Stil verschrieben; ihre Kompositionen unterscheiden sich in keinem wesentlichen Punkt von den Werken der übrigen Mitglieder der Pariser Lautenschule, und für ihre Wertschätzung in Frankreich spricht die Tatsache, daß in einer Reihe von Lautenbüchern französischer Herkunft Kompositionen von ihnen enthalten sind und sie auch in einer Liste der berühmtesten Lautenisten aufgezählt werden [101]).

Unter den hier behandelten Tabulaturen sind es B^1, D^1 und S^1, die Kompositionen von Strobel enthalten; also zwei Handschriften, die aus der Umgebung eines Hofes stammen, wo natürlich die Kunst eines in Frankreich ausgebildeten und den dortigen Meistern ebenbürtigen Lautenvirtuosen besonders großen Anklang finden mußte. Mit den Tabulaturen B^1 und D^1 ist der Einfluß dieser für Deutschland neuartigen Kunstübung auf das Klavier belegt, doch sei gleich betont, daß eine Verschmelzung des hier vertretenen Lautenstils mit der Klaviertechnik der Zeit nicht stattfand, sondern daß die Lautenkompositionen anscheinend unverändert in die Tabulaturen übernommen wurden und sich deutlich von den Klavierstücken abheben.

Immerhin belegt die Übernahme der Kompositionen Strobels

Dieser „Thüringer" S. wird es auch sein, der zur Zeit von Sam. Scheidt an der Hofkapelle in Halle als Lautenist tätig war. Dagegen erscheint es zweifelhaft, ob es derselbe Val. S. ist, der in den Kapellisten des Darmstädter Hofes 1629 aufgeführt ist. Wie dieser wiederum zu dem Straßburger V. S. steht, der 1652 Lieder mit Instrumenten herausgab, ist vollends unklar. Zwei verschiedene S. — wohl Vater und Sohn — scheinen dann gegen das Jahrhundertende in Darmstadt gewirkt zu haben; der erste (Joh. Val.) — wohl der Verfasser der hier aufgeführten Kompositionen — trat 1679 in Darmstädter Dienste und starb 10 Jahre später; aber 1718 wird in den Besoldungslisten der Name Strobel noch geführt.

[100]) Vgl. die Bemerkungen Chappuzeaus (Kap. I, S. 41).

[101]) Kompositionen von Gumprecht und Strobel de Strasbourg enthält ein 1681 datiertes Lautenbuch des Lautenisten Béthune; in einem anderen, angelegt von Milleran, sind S. und G. (beide mit dem Zusatz „de Strasbourg") in einer Aufstellung der berühmtesten Lautenisten genannt (außer ihnen auch die Deutschen E. Reusner und J. Kremberg „de Varsovie"); eine weitere Lautentabulatur von 1699 enthält ebenfalls Kompositionen von Strobel. (Vgl. M. Brenet: Notes sur l'histoire du luth ... Riv. mus. 1899 S. 24/25.)

das Interesse, das man dem neuen französischen Instrumentalstil in Deutschland entgegenbrachte, sowie die führende Rolle der Laute in der Entwicklung der Suite: Abgesehen von Froberger scheint Strobel einer der ersten gewesen zu sein, die auf deutschem Boden die 4-sätzige Form mit der Gigue als abschließendem Satz vertreten.

S^1 enthält zwei solcher Folgen; in der ersten steht die Gigue im 12/8, in der anderen im 6/4-Takt. Von ähnlichen französischen Lautensuiten unterscheiden sich diese Folgen höchstens durch die Beschränkung auf die 4 Sätze (wie bei Froberger auch!) und durch das Fehlen des Préludes, das jedoch möglicherweise nur von dem Schreiber fortgelassen wurde. Eine nähere Charakterisierung dieser Kompositionen muß hier, als nicht zur Klaviermusik gehörend, unterbleiben. Erwähnt sei nur noch, daß zwischen dem Kopfthema der Allemande und dem Beginn der Courante in einer Suite eine gewisse Ähnlichkeit besteht.

Die mit V. St. bezeichneten Kompositionen in B^1 scheinen entweder einer früheren Schaffensperiode Strobels anzugehören oder einem anderen Komponisten gleichen Namens. Zwar konnten auch hier aus 6 ohne besondere Ordnung hintereinander eingetragenen Stücken — nur bei 2 von ihnen stehen die obigen Buchstaben — zwei aus Allem., Cour., Sarab. bestehende Suiten zusammengestellt und aus stilistischen Gründen mit großer Wahrscheinlichkeit dem gleichen Verfasser zugeschrieben werden, jedoch sind französische Stilelemente kaum vorhanden; zudem fehlt die Gigue, und die Satztechnik weist gegenüber den Kompositionen in S^1 sowie den entsprechenden Suiten in D^1 und D^2 wesentliche Unterschiede auf, die besonders in den Allem. und Sarab. zutage treten. Erstere sind zwar auftaktig und zeigen eine flüssige, meist in Achtelbewegung geführte Schreibweise, doch fehlt das ausgesprochene Kopfmotiv, und es finden sich wieder die „Nürnberger" Sequenzbildungen, die in S^1 und D^1 — entsprechend dem französischen Lautenstil — vollkommen fehlen. Noch stärker fällt die stilistische Verschiedenheit bei den Sarabanden auf, die in B^1 von der geschilderten älteren liedmäßigen Art sind, während in S^1 die Sarabanden ebenfalls in Achtelbewegung aufgelöst sind, ähnlich wie bei Gautier und anderen französischen Lautenisten [102]). Bemerkenswert ist ferner der thematische Zusammenhang zwischen Allem. und Cour. in beiden

[102]) Vgl. z. B. die von Fleischer (a. a. O.) veröffentlichten Kompositionen Gautiers aus dem Hamilton Codex.

Suiten, der hier viel stärker als in S^1 ausgebildet ist und als typisch deutsches Stilelement bezeichnet werden kann [103]).

Es wäre also durchaus denkbar — immer vorausgesetzt, daß es sich nicht um zwei verschiedene Personen handelt —, daß die 3-sätzigen Suiten aus B^1 von Strobel vor seinem Aufenthalt in Paris und der Bekanntschaft mit der neuesten französischen Lautentechnik geschrieben wurden, während die in S^1 enthaltenen Folgen — entsprechend auch der mutmaßlichen Entstehungszeit der beiden Handschriften — erheblich später und unter dem Eindruck der Pariser Lautenkunst verfaßt wurden, wobei die erwähnte motivische Verknüpfung der beiden ersten Tänze auf Nachwirkungen der früheren, spezifisch deutschen Schreibweise Strobels deuten würden.

Die Suiten in D^1 und D^2 — sowohl die anonymen wie die mit Gumbrecht und Gautier bezeichneten — zeigen eine große stilistische Ähnlichkeit untereinander, die sie deutlich als Erzeugnisse einer ausgesprochenen Kompositionsschule erkennen läßt. In den meisten Fällen kann bei den unbenannten Suiten auf Grund einer völligen Übereinstimmung in satztechnischer und formaler Hinsicht auf die Person des Komponisten geschlossen werden: In D^1 handelt es sich um die beiden, auf die mit Gumprecht bezeichnete Suite folgenden Tanzreihen (D^1; Nr. 2 und 3; vgl. Kap. II, S. 83), die eine überraschende Ähnlichkeit der Tanzthemen mit den entsprechenden Sätzen Gumprechts aufweisen und — bis auf eine Abweichung in der zweiten Suite — die gleiche 4-sätzige Anordnung zeigen, die hiermit wiederum als bevorzugte Suitenform der deutschen Komponisten bestätigt würde. Auch bei der 4. Suite aus D^1 spricht nichts gegen eine Autorschaft Gumprechts; zwar fehlt die Gigue, doch ist dafür — bei sonst gleicher Satzfolge — an die Sarabande ein Double angefügt. Den stärksten Beweis für die Annahme ein und desselben Verfassers aller 4 Folgen bilden jedoch die Préludes, die stilistisch die gleichen charakteristischen Züge aufweisen und nur in D^1 erscheinen [104]).

Die drei in D^2 enthaltenen Suiten zeigen gegenüber den soeben besprochenen charakteristische Abweichungen von der in den Grundzügen immerhin noch erkennbaren normalen Satzfolge: In

---

[103]) Vgl. Anh. Beisp. Nr. 28 a—c.

[104]) Vgl. Beisp. Nr. 31. — Die Sarab. Strobel aus D^1 erscheint in N unter dem Namen Gumprecht: möglicherweise ist also der gesamte Inhalt von D^1 — mit Ausnahme der Variationen über „la belle pastora" — G. zuzuschreiben.

zwei Fällen ist eine Canarie eingeschoben, einmal hinter der Allemande anstelle der Courante (3. Suite), das andere in der Mitte üblichen 4 Sätze (Nr. 1); in formaler Hinsicht liegt hier eine Abschwächung des auf Gegensätzlichkeit abgestellten Grundgedankens der Suite vor, indem die Canarie mit ihrem punktierten Rhythmus die Wirkung der ganz ähnlich gestalteten Gigue vorwegnimmt und auf diese Weise 4 Tänze im ungeraden Takt aufeinander folgen. Bei der 3. Suite (Nr. 2) ist wiederum die Courante ausgefallen und durch eine Gigue ersetzt, an deren Stelle eine Gavotte als Schlußsatz getreten ist. In den Grundzügen liegt also bei diesen Suiten, für die — wegen ihrer formalen Ähnlichkeit und stilistischen Übereinstimmung — der bei der 2. Suite genannte Gautier als gemeinschaftlicher Verfasser angenommen werden kann, schon die auch für die französische Klaviersuite der Folgezeit typische Erweiterung der Form durch Einschübe und die Ersetzung älterer Tanztypen durch neue vor. Hier ist allerdings das Ausfallen der Courante ungewöhnlich, da sie im ganzen Jahrhundert die beliebteste Tanzform war und auch noch in den ersten Veröffentlichungen Couperins ihren festen Platz innerhalb der bereits stark abgewandelten Suite einnahm.

Betrachten wir die späteren Eintragungen in B^1, so zeigen sich auch hier zahlreiche Abweichungen von der normalen Suitenform, jedoch nicht in der Art Gautiers, sondern auf dem Beibehalten bzw. Eindringen sowohl älterer Nürnberger wie neuerer österreichisch-italienischer Bestandteile beruhend.

Da es nicht in allen Fällen klar ist, inwieweit die aneinandergereihten Stücke gleicher Tonart beabsichtigte Suitenbildungen darstellen, sollen hier nur einige typische Folgen aufgeführt werden, bei denen zweifellos eine bewußte Anordnung vorliegt.

Die Nürnberger Tradition setzt sich in der Verwendung des Balletts als erster Tanzsatz fort; dies ist in 3 Suiten der Fall, die jedoch gegenüber den Suiten Kindermanns das Eindringen neuer Sätze aufweisen. In der ersten Folge, die aus Ballet, Cour., Sarab., Gigue (12/8) besteht [105]), könnte eine Anlehnungn an Froberger vorliegen, wenn auch in satztechnischer Hinsicht keine Ähnlichkeit mit seinem Klavierstil besteht. An Froberger erinnert auch die Anwendung des Prinzips der thematischen Verknüpfung, die sich aber hier auf alle 4 Sätze erstreckt und in bedeutend stärkerem Umfange als bei Froberger sämtliche Teile der Suite als Ab-

[105]) Anh. Beisp. Nr. 30.

wandlungen einer Melodie erscheinen läßt. Dabei ist jedoch durchaus eine gewisse Freiheit in der Erfindung der einzelnen Tänze gewahrt. (Stellenweise tritt die Verwandtschaft in der 2. Reprise oder in der Baßstimme deutlicher zutage als am Beginn der einzelnen Stücke.) Im Verein mit der reizvollen Melodik — vor allem des Balletts und der Gigue — läßt diese gewandte Behandlung des Variationsprinzips auf einen nicht unbedeutenden Komponisten als Verfasser schließen.

Die beiden anderen Suiten (die erste von ihnen befindet sich unmittelbar hinter der soeben genannten) zeichnen sich dadurch aus, daß dem Ballett eine italienische Instrumentalform als Einleitung vorangestellt ist; in der ersten die in der deutschen Orchesterpraxis verbreitete Intrade, in der zweiten eine Sonatina, doch unterscheiden sich beide Formen in satztechnischer Hinsicht kaum von den ihnen folgenden Balletts; in formaler Beziehung jedoch durch das Fehlen der Zweiteiligkeit, die ja auf der Liedform beruhte und bei diesen rein instrumental erfundenen Sätzen fortfiel. In beiden Suiten fehlt die Gigue; die erste ist dafür durch die Einfügung eines „Lamento adagio" — bestehend aus einem geistlichen Lied — hinter dem Ballett, die zweite durch eine Double zur Sarabande erweitert.

Noch eine vierte Folge sei angeführt. Auch sie enthält Cour., Sarab. und Gigue, außerdem noch eine zweite Sarab.; eine besondere Eigentümlichkeit besteht darin, daß an erster Stelle weder eine Allem., noch ein Ballett, sondern ein „Daphnis" genanntes Stück steht, womit der sonst verhältnismäßig am meisten stilisierte Satz der Suite durch eine ausgesprochene Liedform ersetzt ist. Allerdings besteht zwischen diesem Satz und der Mehrzahl der in B^1 enthaltenen Balletts — so auch denen der 2. und 3. der genannten Folgen — kein formaler oder stilistischer Unterschied. Diese Verwendung eines Liedes als erster Satz kann somit als eine Erweiterung des bereits mehrfach betonten, für die Nürnberger Suitenproduktion charakteristischen Prinzips der liedmäßig-schlichten Gestaltung der Tanzfolge betrachtet werden. Hierauf beruht auch in erster Linie der offensichtliche Gegensatz dieser Kompositionen zu den komplizierten, instrumental erfundenen Tanzsätzen der typisch französischen Klaviersuite.

Bis auf die erste der 4 genannten Suiten ist ein technischer Fortschritt gegenüber den Kompositionen Kindermanns nicht festzustellen; es fehlen im Gegenteil eine Reihe „pianistischer" Stil-

elemente — so z. B. die Auftaktigkeit des Balletts, die verflochtene Schreibweise, die bereits differenziertere Rhythmik u. a. —, die seine Suiten auszeichnen und über die zeitgenössische Klavierproduktion hinausheben.

Lediglich die erstgenannte Folge[106]) weist neben der Anwendung des Variationsprinzips, das sich in den anderen Suiten nicht findet, auch in satztechnischer Hinsicht eine den Suiten Kindermanns gleichwertige Gestaltung und sogar einen Fortschritt in der Richtung rein instrumentaler Erfindung der Tänze auf; so zeigt die Courante z. B. den französischen Rhythmus und die Sarabande ein Abgehen von der liedmäßigen Melodik zu Gunsten einer flüssigeren Schreibweise. Im ganzen ist jedoch durchaus ein einfacher Stil gewahrt, und das Ballett läßt an Liedkompositionen der Zeit, z. B. an die Adam Kriegers, denken. Man beachte auch die typischen Schlußformen und die meist 3-st., in allen Sätzen homophon-akkordische Begleitungsart.

Die satztechnisch fortschrittlichsten Eintragungen in B^1 bilden — abgesehen von den Suiten Frobergers — einige der mit N 100 bezeichneten und eine Reihe anonymer Kompositionen. (Unter den letzteren befinden sich jedoch sicherlich mehrere, die ebenfalls N 100 zugeschrieben werden können.) Hierbei handelt es sich meist um Einzelsätze, und zwar um Allemanden, denen in einigen Fällen eine thematisch verwandte Courante folgt. Beide Formen gehören der französischen Richtung an und zeigen — vornehmlich die Allemanden —, daß sie als die hauptsächlichen Träger eines rein instrumentalen, ja ausgesprochen klaviermäßigen Stils anzusehen sind. Zwar vertreten die Allemanden in der Mehrzahl den älteren französischen Typus, wie er bereits in K^1 vorlag: Der Grundwert der Bewegung ist die Achtelnote, die Schreibweise ist durchsichtig und einfach und setzt keine besonderen pianistischen Fähigkeiten voraus. Es finden sich jedoch schon die Überbindungen, Synkopen und Vorhalte, die lautenmäßigen Schlüsse und andere Merkmale der französischen bzw. Frobergerschen Klaviertänze. In einigen wenigen Fällen ist der Anschluß an die Allemanden Frobergers und der französischen Clavecinisten restlos vollzogen: 16tel- und 32tel-Noten beleben das rhythmische Bild, die Scheinpolyphonie und das Kopfthema

---

[106]) Beisp. Nr. 30.

sind noch deutlicher ausgeprägt, die Rechte übernimmt stellenweise außer der Melodie noch andere Stimmen und erfordert eine größere Gewandtheit des Spielers sowie eine besondere Fingersatztechnik. Auch die Harmonik — schon in den erstgenannten Allemanden um einige Wirkungen z. T. chromatischer Art bereichert — ist bedeutend interessanter gestaltet und trägt dazu bei, den melancholisch-weichen Gesamteindruck des Klangbildes hervorzurufen, der für die französische Lauten- und Klaviermusik, aber auch für Froberger charakteristisch ist [107]). Es ist bedauerlich, daß diese musikalisch wertvollen Sätze aus dem Suitenzusammenhang, in dem sie ursprünglich sicherlich standen, herausgerissen sind und die anderen Teile von dem Schreiber der Tabulatur nicht berücksichtigt wurden.

Die Handschrift B^1 enthält also eine Reihe verschiedener Suitentypen und -elemente, die in den Grundzügen schon die einzelnen Richtungen anzeigen, in denen sich in der folgenden Zeit die deutsche Suitenproduktion bis zu dem Eindringen neuer Formen und Stileigentümlichkeiten der französischen Clavecinmusik entwickelte. Bis etwa 1690 scheint sich die Pflege dieser Form der Klaviermusik auch weiterhin auf Wien und Nürnberg beschränkt zu haben. Die in den beiden Städten zur Ausbildung gelangende Suitentechnik zeigt deutliche Unterschiede, wie ein Vergleich der in L enthaltenen Tanzfolgen beweist. Die Wiener Komponisten schließen sich entweder — unter Einbeziehung italienischer Instrumentalformen, meist als freie Einleitungssätze — der Satzfolge Frobergers (weniger seinem Kompositionsstil!) an, oder sie übertragen — gemäß dem oben geschilderten Charakter des Wiener Musiklebens — Sätze und ganze Tanzreihen der Ballettmusik auf das Klavier. (Da Nettl in der zitierten Studie diese Folgen bereits anführt, sie zudem nicht in die hier geschilderte Entwicklung gehören, soll hier nur auf die der Nürnberger Praxis nahestehenden Suiten eingegangen und im übrigen auf die Beschreibung der Tabulatur in Kap. II verwiesen werden.)

Gemäß den an B^1 dargestellten Eigentümlichkeiten des Nürnberger Kompositionsstils kann die zweite Folge in L für den gleichen musikalischen Umkreis in Anspruch genommen werden. Die Auflösung der dem Präludium beigesetzten Buchstaben G. C. W.

---

[107]) Vgl. z. B. die Allemande von Mezangeau aus K^1 (die Trugschlußwirkung im 1. Teil!), ferner die mitgeteilten Sätze von Froberger. (Beisp. Nr. 29 a u. b.)

als Georg Caspar Wecker — Schüler Kindermanns und Lehrer Pachelbels, Joh. Kriegers, Wittes u. a. — scheint demgemäß durchaus zutreffend zu sein. Auch hier ist wieder das Ballett eingefügt, jedoch hinter eine Allemande, ohne allerdings einen merklichen Gegensatz zu ihr zu bilden; dem Ballett folgt eine Aria, ebenfalls in geradem Takt, so daß durch die Einschübe die Geschlossenheit der Suite und dabei Gegensätzlichkeit der einzelnen Teile hinfällig geworden ist. (Die hier vorliegende Anordnung der Sätze scheint auch sonst nicht vorzukommen, wie überhaupt L eine große Anzahl verschiedenster Anordnungen der Tänze aufweist.) Den Abschluß der Folge bilden eine Cour. und eine Sarab. Bis auf das Präludium, das mit Spielfiguren und ausgeschriebenen Verzierungen in der Art der italienischen Orgelformen arbeitet, bringt die Suite in satztechnischer Hinsicht nur wenig Neues: Die Allem. mit vorwiegender Achtelbewegung und gemäßigt durchflochtener Schreibweise ist von demselben Typus wie die zitierten späteren — aber nicht höchstentwickelten — Allem. aus B^1. Das Ballett ist — z. B. mit seinen 16-tel Sequenzen zu Beginn des 2. Teiles — verhältnismäßig am lebhaftesten von allen Sätzen und zeigt jedenfalls der Allem. gegenüber keine geringere Stilisierung und eine ebenso ausgeprägt instrumentale Gestaltung der Melodik. Das gleiche gilt für die Aria, die keine eigenen charakteristischen Züge — etwa liedmäßiger Art — aufweist, sondern den beiden anderen Sätzen sehr ähnlich ist. Vertritt die Courante den gemäßigt-französischen Typus — vermischt mit in gleichmäßiger Bewegung verlaufenden Takten, die der französischen neueren Courante vollkommen fremd sind, dagegen in der italienischen Corrента vorkommen —, so erscheint in dem ersten Teil die Sarabande wieder der liedmäßige Zug der deutschen Art; doch ähnlich wie in der Courante liegt auch hier eine Mischform vor, indem der zweite Teil die typisch französische Hervorhebung des 2. Viertels aufweist.

Bemerkenswert ist ferner, daß auch in dieser Suite bei den einzelnen Sätzen — d.h. von der Allem. bis zur Cour. — thematische Verwandtschaft besteht, die auch in der Führung des Basses zum Ausdruck kommt; sie erstreckt sich jedoch auf den Beginn der ersten Reprise, und zwar höchstens auf die ersten 3 Takte, und geht nicht über einen leichten melodischen Anklang hinaus.

Diese thematische Verknüpfung von mehr als 2 Sätzen findet sich in fast allen Suiten in L, die auf der Allemandenfolge auf-

gebaut sind; besonders deutlich bei den mit einem italienischen Titel versehenen. Hier liegen z. T. ganz kunstvolle Verfahren vor, indem auch die Baßstimme dazu benutzt wird, die einzelnen Sätze eng aneinander zu binden. Zu diesem Zweck besteht der Anfang des Basses meist aus einer einfachen aber charakteristischen Tonfolge, die sich als konstruktives Element gut eignet. In der „Romanesca" genannten Suite [108]) (d-moll) steigt im Anfang der Allemande der Baß schrittweise von d nach a; in der zweiten Reprise wird er — mit kleinen Ausweichungen — von a bis A abwärts geführt. Die beinahe gleiche Baßgestaltung findet sich in der Cour. und Sarab.; in der Gigue wird die Baßlinie als Thema verwendet, wodurch in der zweiten Reprise auch gleichzeitig die für die Gigue typische Umkehrung erzielt wird. Also eine ganz durchdachte, konstruktive Gestaltung der Suite, wobei die ersten 3 Sätze auch melodisch — und zwar hier in beiden Reprisen — innig miteinander verknüpft sind. Rhythmisch und satztechnisch bietet die Folge fast das gleiche, verhältnismäßig schlichte Bild wie die erstgenannte von Wecker; womöglich ist hier die Begleitung noch homophoner — viel in Terzengängen — gestaltet; es liegt also kein französischer bzw. Frobergerscher Klavierstil vor [109])!

Der stärkste denkbare Zusammenhang der einzelnen Sätze untereinander besteht in einer nur aus Allem., Cour., Sarab. gebildeten Suite in K^3 [110]). Hier stellen die Cour. und Sarab. in Melodie und Baß, und zwar von Anfang bis zum Ende vollkommen durchgeführte Variationen der Allem. dar. Auch die in dieser Suite angewendete Schreibart ist ganz eigentümlich: Äußerlich ist eine starke Polyphonie und sorgfältige Behandlung der Stimmführung durch Pausen, Bindungen etc. im Notenbild zum Ausdruck gebracht; durch andauernde komplementäre Rhythmik ist jedoch in allen 3 Sätzen eine fast pausenlos dahinfließende Achtelbewegung zustande gekommen, die mit Hilfe einer geschmeidigen Harmonik und Sequenztechnik einen klanglich sehr ansprechenden Eindruck hervorruft, in rhythmischer Hinsicht jedoch eine gleichförmige

---

[108]) Mit dem bekannten Romanesca-Baß besteht kein Zusammenhang.
[109]) Erwähnt sei, daß der 2. Takt der Allem. (der 3. der Cour.) eine Ähnlichkeit mit dem Seitenthema des 1. Satzes der h-moll-Symphonie von Schubert aufweist.
[110]) Anh. Beisp. Nr. 35 a—c.

Wirkung ausübt und den Charakter des einzelnen Tanzes vollkommen verwischt[111]).

Die zweite in K^3 vorhandene Suite — aus denselben Tänzen bestehend — gehört zu der älteren Gattung, wie sie aus B^1 bekannt ist, und braucht daher nicht näher charakterisiert zu werden. Die Sarabande ist die gleiche, auf französische Art rhythmisierte, deren erster Teil aus B^1 mitgeteilt wurde. Thematische Verbindung der einzelnen Sätze bestehen nicht.

Schon in der obigen Beschreibung von K^3 waren die Einwirkungen der neueren französischen Klaviermusik durch die ausgeprägte Vorliebe für das Menuett und die Aufnahme auch anderer neuer Tanzformen wie Passepied, Rigaudun usw. belegt worden. Die Suiten sind jedenfalls in Form und Satztechnik von dem neueren französischen Klavierstil unbeeinflußt. (Ein „Trompeter Auffzug" mit nachfolgender „Tripel Intrad" als Proporz erinnert, zumal mit dem Ostinatobaß, an die „trompettes" aus M^3).

Die Handschrift K^3 reicht bereits in einen Zeitraum, in dem die Tabulaturen ihre Bedeutung als Träger der Entwicklung der Klaviermusik verlieren. Um 1690 setzt eine neue Epoche ein, in der die Klaviersuite in rasch zunehmendem Maße zum Gegenstand gedruckter Veröffentlichungen gemacht wird. Dieser Umschwung ist in erster Linie auf eine neue, stärkere Welle des Eindringens französischer Stilelemente zurückzuführen, die auf die Gestaltung der deutschen Suitenkomposition einen entscheidenden und nachhaltigen Einfluß ausübte. Weder der Ausnahmeerscheinung Frobergers — geschweige einem so frühen Eindringen französischer Klaviertänze wie in K^1 — noch der Tätigkeit der französisch geschulten Lautenisten wie Strobel und Gumprecht war es gelungen, die deutsche Klaviermusik in entschieden französische Bahnen zu lenken. Dies war erst möglich, als auch in Frankreich die Klaviersuite durch die Tätigkeit einer ganzen Komponistenreihe und durch häufige Drucklegung eine zunehmende Verbreitung erfahren hatte. (Man erinnere sich, daß Chambonnières Werke erst 1670 erschienen und damals nur ein vereinzeltes, auf den persönlichen Ruhm des Komponisten gegründetes Unternehmen darstellten; die Kompositionen seines allerdings früh verstorbenen Schülers Louis Couperin blieben unveröffentlicht.) Mit den Werken d'Angleberts,

---

[111]) Die Sarabande wirkt in dieser Form geradezu wie ein Double!

le Bègues und Hardelles, denen sich etwas später andere Komponisten wie le Roux, Clérambault, Marchand, Elisabeth de la Guerre u. a. anschließen, beginnt die Blütezeit der französischen Clavecinmusik, die in dem Schaffen François Couperins den Höhepunkt erreichte.

In einem gewissen zeitlichen Abstand folgt Deutschland dem Beispiel Frankreichs mit einer zunehmenden, sich allmählich über das ganze Reichsgebiet verbreitenden Suitenproduktion. Zunächst behält Nürnberg seine führende Stellung auf diesem Gebiet; hier erscheint als erstes Druckwerk 1679 der 1. Teil der „Clavier-Lust" von B. Schultheiß. In dieselbe Zeit sind auch die handschriftlich überlieferten Suiten von Pachelbel anzusetzen. Diese Werke zeigen zwar in Ausdehnung der einzelnen Tänze, Satztechnik und Ornamentik den Einfluß der französischen Klaviermusik, aber enthalten andererseits auch noch einen großen Teil der alten Nürnberger Stilelemente; so z. B. die thematische Verknüpfung einzelner Sätze [112]) (Pachelbel), Anwendung von Sequenzen (in den Allemanden von J. Ph. Krieger), liedmäßige Gestaltung vornehmlich der Sarabanden, die stellenweise bis zu einer ausgesprochenen Primitivität in melodischer und harmonischer Hinsicht geht [113]) vor allem aber eine alle Sätze der Suite umfassende Einfachheit. Im allgemeinen wird die alte Satzfolge beibehalten, jedoch durch neue französische Tanzformen erweitert, unter denen Menuett, Gavotte und Bourré die beliebtesten sind.

Diese Merkmale — bei noch anspruchsloserer Gestaltung der Tanzsätze — enthalten auch die Suiten der dem Pachelbel-Kreis nahestehenden Handschrift B^9. Ein Teil von ihnen zeigt außerdem die in Frankreich aufgekommene Ersetzung der Gigue durch das Menutt [114]), ein weiterer Schritt zur endgültigen Zerstörung der hochstilisierten Suitenform, indem hiermit die — als Überbleibsel des versinkenden Barockzeitalters — durch die polyphone Gestaltung eine Steigerung bedeutende Gigue zu Gunsten einer

---

[112]) Auch bei Schultheiß läßt sich — im Gegensatz zu der Behauptung Seifferts — in einzelnen Fällen eine Verwandtschaft zwischen Allem. und Cour. nachweisen.

[113]) So z. B. in den Suiten Pachelbels. (D.T.B. Bd. II, 1 S. 70, 76, 83, 95 usw.) — Musterbeispiele dieser allzu bescheidenen Kompositionsweise sind auch die in D. Speers „musikalischem Kleeblatt" (1697!) enthaltenen Tanzsätzchen, bei denen allerdings der pädagogische Zweck die einfache Gestaltung bedingt haben mag.

[114]) Vgl. Beisp. Nr. 32. Derartige Suiten finden sich auch in S^1 und B^7.

unverbindlichen Unterhaltungsform aufgegeben wurde, deren mangelnde Eignung als wirksamer Abschluß durch ihre wechselnde Stellung innerhalb der Tanzfolge und die Hinzufügung weiterer Menuette und anderer Tanzformen zum Ausdruck kommt.

Allmählich vermochte anscheinend die auf der lokalen Tradition beruhende Einfachheit der Nürnberger Suitenkomposition den wachsenden Ansprüchen des Publikums nicht mehr zu genügen. Seit etwa der Jahrhundertwende übernehmen Mittel- und Norddeutschland die Führung auf diesem Gebiete. Die hier wirkenden Komponisten wie Kuhnau, Böhm, Reinken, Ritter, Flor, Zachau usw. zeichnen sich dadurch aus, daß sie zwar — in bedeutend stärkerem Maße als die Nürnberger Meister — Elemente der neuen französischen Suite übernehmen, jedoch nur solche, die eine tatsächliche Bereicherung in kompositions- und satztechnischer Hinsicht sowie in der Ausdrucksfähigkeit des Klaviers überhaupt bedeuteten. In formaler Beziehung dagegen schließen sie sich — im Bewußtsein der völlig anders gearteten Voraussetzungen der reinen Instrumentalmusik in Deutschland — nicht den französischen Tendenzen der Auflösung der Suite an — die als geschlossene Form in Frankreich eigentlich nie bestanden hatte —, sondern vereinen sich in dem Bestreben, die Suite zu einer hochstilisierten musikalischen Einheit auszubilden. Da in dieser Beziehung die neufranzösischen Tanzreihen ihnen nicht als Vorbild dienen konnten, verwenden sie auch weiterhin gewisse konstruktive Elemente und Bildungsprinzipien der älteren deutschen Suite, die ihre formbildende Kraft bereits bewiesen hatten; vor allem übernehmen sie die Beschränkung auf die 4 alten Hauptsätze — meist mit Voranstellung eines Präludiums, teilweise auch mit Einfügung neuerer Satztypen — sowie die thematische, vorwiegend variationshafte Verknüpfung der einzelnen Suitensätze.

Auf eine eingehende Darstellung dieser Literatur kann hier umso eher verzichtet werden, als die Mehrzahl der in Frage kommenden Werke durch Neudrucke zugänglich gemacht und in einer Reihe von Abhandlungen und Aufsätzen allgemeiner und monographischer Art bereits gewürdigt worden ist [115]).

---

[115]) Abgesehen von den bereits zitierten Arbeiten von Seiffert, Mohr, Danckert, Pirro u. a. sei besonders auf die einleitenden Bemerkungen zu den Veröffentlichungen der Werke von Pachelbel, Krieger, Murschhauser, J. K. F. Fischer, Kuhnau, Böhm usw. hingewiesen.

Es seien lediglich an einigen handschriftlich überlieferten und bisher nicht besprochenen Suiten die verschiedenen, soeben kurz angedeuteten Tendenzen der Entwicklung nachgewiesen.

Als Beispiel der noch einige Zeit fortbestehenden, aber stark in den Hintergrund tretenden Nürnberger „Manier" war B^9 bereits angeführt worden. Einen besonders drastischen Beleg für anspruchslosestes bürgerliches Musizieren bildet die Tabulatur N, für deren Inhalt wohl auch die „pianistischen" Fähigkeiten der Jungfer Stromerin maßgebend gewesen waren. Auch in den späteren Eintragungen (1721) ist in dieser Hinsicht kein Fortschritt erkennbar, wenn auch in dem Formenmaterial und den Verzierungen das Eindringen der französischen Modetänze zutage tritt; Suitenbildungen enthält die Handschrift nicht.

Zeigte sich in den Kompositionen Wittes noch deutlich der einfache Klavierstil seines Lehrers Pachelbel, so ist in der Suite eines anderen Schülers des Nürnberger Organisten, des jung verstorbenen Jakob de Neufville, nichts mehr davon zu spüren (B^7). Für diese aus Allem., Cour., Sarab. und Menuett bestehende Folge hat sichtlich die neue französische Klaviermusik — für die Courante allerdings eher die italienische Correnta — zum Vorbild gedient. Das Fehlen der Gigue und der thematischen Verknüpfung der einzelnen Suitensätze, der doppelte Schluß der ersten Allemandenreprise, die zahlreich angebrachten Verzierungen sowie andere Merkmale rhythmischer und satztechnischer Art zeigen die starke Anlehnung des Komponisten an den französischen Suitenstil.

Ein ähnliches Bild — wenn auch einem früheren Stadium (vor 1690) angehörend — zeigt eine Suite von Ph. Heinr. Erlebach (B^{10}) [116]), der ja auch auf dem Gebiet der Orchestermusik zu den frühesten Vertretern der französischen Ouvertürensuite zählt. Motivische Verknüpfung der Sätze, die als spezifisch deutsches Element zu gelten hat, fehlt, und auch in rhythmischer und satztechnischer Hinsicht sowie in der Charakterisierung der einzelnen Tanztypen folgt die Suite französischen Mustern.

Die Walther-Autographen B^7 und B^8 belegen mit einem Teil ihres Inhalts das große Interesse, das dieser Joh. Seb. Bach nahestehende Musiker der französischen Clavecinkunst entgegen-

---

[116]) Beisp. Nr. 36 a—c.

brachte[117]), und beweisen gleichzeitig die Bedeutung der Drucke für die Verbreitung dieser Literatur in Deutschland, zumal sich persönliche Beziehungen deutscher Musiker zu den Pariser Klaviermeistern (wie etwa der Orchestersuitenkomponisten zu Lully) nicht nachweisen lassen. Die in den beiden Handschriften kopierten Kompositionen von le Bègue, le Roux, Marchand, Dieupart, Bustyn u. a. bieten gute Beispiele für die Vorliebe der Franzosen für eine lose, durch keinen Gedanken formaler Art bedingte Aneinanderreihung zahlreicher Tanzsätze und die Charakterisierung einzelner Tänze durch widmungsartige oder beschreibende Titel. Z. B. la Belebat, l'Incomparabile u. a.).

Von diesen Werken heben sich die in B^8 enthaltenen Suiten einiger norddeutscher Komponisten deutlich ab und zeigen die erwähnten, trotz Aufnahme französischer Elemente selbständigen Tendenzen dieser Meister. Diese Suiten von Ritter, Flor, Zachau und Reinken besitzen einen hohen musikalischen Wert, der sie über die meisten Kompositionen ihrer süddeutschen Zeitgenossen stellt und sie auch im Vergleich mit der französischen Klavierliteratur gut abschneiden läßt.

Am stärksten lehnt sich der schwedische Hofmusiker C. Ritter an letztere an; die Trauerallemande auf den Tod Karls XI. erinnert an die Tombeaus der französischen Lauten- und Klaviermeister sowie an ähnliche Gelegenheitskompositionen von Froberger. Eine Beziehung zu der nachfolgenden Courante besteht nicht. Die Tanztypen sind rhythmisch und auch melodisch ganz französisch gestaltet (Cour. und Sarab.); die Gigue zeigt die bereits bei Froberger — mit dessen Klavierstil die Suite Ritters überhaupt große Ähnlichkeit besitzt — ausgebildete Umkehrung des Themas im 2. Teil.

Die beiden Suiten Flors sowie die Suiten von Zachau und Reinken sind dagegen sehr selbständig gestaltet. Die Bemühungen um eine Stilisierung und Veredelung der bisher mehr oder weniger der Unterhaltungsmusik angehörenden Suite treten hier deutlich zutage. Der Lüneburger Organist Chr. Flor versucht dies vor allem durch die Einleitungssätze zu erreichen; der ersten Suite stellt er eine Ricercar-artige, 3-teilige Fuge voran (das Thema wird im 2. Teil im 3/2-Takt, im 3. durch Verkürzung durchgeführt), den Tanzsätzen der zweiten ein ebenfalls orgelmäßiges, aber verhältnismäßig kurzes Präludium. Der Fuge folgen Allem., Cour., Sarab. mit Double und Gigue, die zweite Suite besteht noch

[117]) Vgl. Kap. II, S. 98 u. S. 100 f.

aus Aria, Cour., Sarab. und Gigue; jeder einzelne Satz mit Ausnahme der Gigue ist mit einem Double versehen. Die Aria ist ähnlich wie eine Allemande, nur auftaktlos und bedeutend kürzer, wie überhaupt sämtliche Sätze Flors eine verhältnismäßig geringe Ausdehnung und einen weniger virtuosen als liedhaften Charakter aufweisen. Thematische Verbindung besteht in beiden Suiten zwischen Allem. bezw. Aria und Courante; sie erstreckt sich jedoch nur auf die ersten Takte beider Reprisen.

In ungleich stärkerem Maße ist dieses Prinzip in den Suiten Zachaus und Reinkens verwendet. Auch hier liegt die 4-sätzige Form vor, nur daß bei Zachau die Gigue durch eine „Fuga finalis" ersetzt ist, womit das Prinzip noch stärker betont ist durch einen polyphon gearbeiteten Satz eine Steigerung zum Abschluß der Suite herbeizuführen. Beiden Komponisten ist eine größere Ausdehnung der Formen als bei Flor gemeinsam, vor allem aber die innige Verknüpfung der Sätze. Zachau [118]) wendet dazu das aus K^3 bekannte Verfahren an, die Courante melodisch und harmonisch vollkommen aus der Allemande abzuleiten [119]); jedoch im Gegensatz zu K^3 beläßt er jedem der Sätze seinen typischen Charakter. Gerade hieran und an der Art, wie die einzelnen Figuren und Wendungen der Allem. und der Cour. verarbeitet sind (z. B. Takt 5 der Allem.) — auch auf die reizvollen harmonischen Wirkungen sei aufmerksam gemacht — zeigt sich die Meisterschaft, mit welcher der Lehrer des jungen Händel diese einzige von ihm bekannte Suite zu einem kleinen Kunstwerk formte. Auch die Sarab. ist mit in den thematischen Zusammenhang einbegriffen; nur daß hier — infolge der bei dieser Tanzform üblichen Kürze der Teile (8 : 8) — nicht die Melodie, sondern der Baß die Rolle des verbindenden Elementes übernimmt. Das Thema der Fuge zeigt keinen Zusammenhang mit den anderen Sätzen.

Reinken dagegen scheint die melodische Verwandtschaft auch auf den letzten Satz — wenn auch nur andeutungsweise — auszudehnen. Besonders deutlich ist sie wieder zwischen den beiden ersten Sätzen, und zwar wird — wie bei Zachau — jede einzelne melodische Wendung der Allemande in veränderter Form in der Courante wiederholt. Die Sarabande ist dagegen selbständig gearbeitet. Auch diese Suite ist — wie bei Reinken nicht anders zu

---

[118]) Beisp. Nr. 37 a—c.

[119]) Walther (1732) bezeichnet die Allemande als „gleichsam die Proportion", aus der die übrigen Sätze „als partes" fließen.

erwarten — musikalisch wertvoll und belegt zusammen mit den anderen zitierten Kompositionen den hohen Stand der nord- und mitteldeutschen Klaviermusik in der Generation unmittelbar vor Bach.

Stärker noch als ein großer Teil der im Druck erschienenen Suiten deutscher Komponisten (die mit ihren Veröffentlichungen sich wohl auch ein wenig nach dem Geschmack des Publikums richteten) zeigen diese Werke den völlig selbständigen Gestaltungswillen einiger deutscher Musiker dieser Zeit, die das ihnen als Organisten eingeborene musikalische Verantwortungsbewußtsein auch auf dieses „leichtere" Gebiet ihrer Kunst übertrugen und es vornehmlich durch das Streben nach formaler Stilisierung — ein Hauptwesenszug der deutschen Instrumentalmusik von den Variationssuiten des beginnenden 17. Jahrhunderts bis zur Sonatenform der Wiener Klassik — zum Ausdruck brachten.

Die so ausgebildete Suitenform, die ebenfalls die Bezeichnung „klassisch" verdient, wurde auch von ausländischen Komponisten aufgenommen. Als Beleg hierfür mögen die in B^{11} enthaltenen Suiten einiger niederländischer Komponisten dienen. Zwar kommen in diesen Folgen — deren Entstehung etwa um 1710 anzusetzen ist — verschiedene Tendenzen zur Auflösung der Form zum Ausdruck — so durch die Verwendung des Menuetts (Bronnemüller) oder der Gavotte (Woordhouver) als Schlußsatz und das Eindringen italienischer Sonatenelemente (Suite von Wyssenbergh: Allegro, Tempo (!) di Bouree, Menuet und Giga) — doch zeigen Allem. und Cour. in den Suiten der beiden erstgenannten Komponisten die in Deutschland gebräuchliche Verwandtschaft der Themen [120]).

Dies ist auch in den Suiten des in London wirkenden Franzosen Dieupart der Fall (B^{6}), der sich hierdurch sowie durch den verhältnismäßig strengen Aufbau seiner Suiten (Allem., Cour.,Sarab., Gavotte, Menuett, Gigue) von den Werken seiner französischen Zeitgenossen stärker unterscheidet als mancher deutsche Komponist (z. B. J. K. F. Fischer). Seine Satzfolge findet sich auch bei Joh. Seb. Bach, der ihn anscheinend gut kannte und schätzte [121]).

Am Schlusse der Betrachtung über die Entwicklung der Alle-

[120]) Beisp. Nr. 38 a u. b.

[121]) Vgl. A. Pirro: L'Estéthique de J. S. Bach (Paris 1907) S. 430. S. 420 ff. gibt dieser ausgezeichnete Kenner des Zeitalters Bachs und insbesondere der Klaviermusik eine anschauliche Schilderung der Beziehungen Bachs zur französischen Klavier- und Orgelmusik und ihrer Auswirkung in seinen Werken.

mandenfolge in Deutschland, die bis nahe an ihren Höhepunkt, die Suitenwerke Joh. Seb. Bachs, heranführte, muß noch eine andere Tanzfolge erwähnt werden, die sich allerdings in der Klaviermusik nur ganz vereinzelt findet. Gemeint ist die aus Branle, Branle gay, Amener, Gavotte und anderen Tänzen — darunter nahezu regelmäßig Montirandé und Courante — gebildete Tanzreihe, die in M^5, L sowie in den Klaviersuiten J. K. F. Fischers vorkommt. Vor allem aber begegnet sie in der Orchesterliteratur, so in den Kasseler Suiten, in der Terpsichore von Praetorius und in anderen, von Norlind bzw. Nettl angeführten schwedischen und österreichischen Ballettmusikmanuskripten. Norlind, der auch die — inzwischen widerlegte — Behauptung von der schwedischen Herkunft der Kasseler Suiten aufstellte, kannte diese Folge lediglich aus in Schweden aufbewahrten Handschriften und kam so zu der — allerdings vorsichtig ausgesprochenen — Vermutung, daß diese Folge auch dort erfunden worden sei. Nettl wiederum glaubt das Hauptverdienst an der Entstehung der Branlesuite Praetorius zuschreiben zu müssen — bei dem sie allerdings zum ersten Mal erscheint —, der sie im Anschluß an die ältere Branlefolge bei Arbeau ausgebildet habe. Es muß jedoch als erwiesen gelten, daß diese Anordnung rein choreographischer Natur aus Frankreich kam. Sämtliche Orchestermanuskripte, sowohl die schwedischen wie die Kasseler und auch die Terpsichore, verdanken ihre Entstehung dem Aufenthalt französischer Instrumentalisten im Auslande, dem diese Tanzmusik noch unbekannt war und das deshalb auf eine schriftliche Festlegung dieser Musik Wert legte, die in Frankreich dagegen nicht unbedingt notwendig war.

In diesem Zusammenhang ist lediglich die Tatsache bedeutsam, daß in einigen Fällen — M^5 kann als Beleg für ein Übergangsstadium gelten — diese rein auf choreographischer Grundlage beruhende Folge durch die Übernahme auf das Klavier zu einer stilisierten Suite wurde. Da allerdings die einzelnen Tänze bei weitem nicht so ausgesprochene Typen darstellen wie die der Allemandenfolge, ist es nicht verwunderlich, daß wir die Branlefolge lediglich bei Klavierkomponisten finden, die in engster Verbindung mit der französischen Ballettmusik standen.

Dies ist vor allem bei J. K. F. Fischer der Fall, der überhaupt unter den deutschen Suitenkomponisten eine Ausnahmeerscheinung bildet. Er ist der einzige, der nicht im Hauptberuf Organist war, sondern gänzlich im Hofdienste aufging, noch dazu bei einem

Fürstenhause, das sich durch die Vorliebe für französische Musik auszeichnete [122]).

Diese besondere Stellung Fischers macht sich auch in seinen Klaviersuiten bemerkbar. Ihr rein französischer Charakter — wenigstens der Tanzsätze — ist schon oft betont worden, jedoch ist dabei nicht genügend hervorgehoben worden, daß weder in der französischen, noch in der deutschen Klaviersuitenproduktion sich Vorbilder für die Suiten Fischers finden lassen. Bei ihm ist keine bestimmte Tanzfolge bevorzugt; es finden sich die verschiedensten Anordnungen von der Allemandenfolge bis zur Variationsreihe mit vorangestelltem Präludium. Die Verwendung der Branlefolge sowie eine Reihe satztechnischer Merkmale (durchgeführte Dreistimmigkeit, Terzengänge usw.) deuten darauf hin, daß bei Fischer eine starke Anlehnung an die französische Ensembleballettmusik — die kennenzulernen er ja reichlich Gelegenheit hatte — vorliegt. In diesem Zusammenhang sollte auf diese Erscheinung eines sich der französischen, höfischen Instrumentalkunst so weit anpassenden Musikers als Ausnahme nur hingewiesen werden.

Noch in einer anderen Hinsicht müssen einige ergänzende Bemerkungen zu den obigen Ausführungen gemacht werden. Es handelt sich um die Form des Präludiums, das in den mannigfaltigsten Arten in den beschriebenen Tabulaturen vorkam. Vor allem verdient die Häufigkeit, mit der es als Einleitungssatz einer Suite erschien (in 12 Handschriften) hervorgehoben zu werden.

Bei diesen freien Einleitungssätzen zeigt sich die Verschiedenheit zwischen der französischen und der deutschen Klaviermusik am allerstärksten. Die Franzosen hatten hier — zunächst in der Lautenmusik und von dort auf das Klavier übertragen — eine ganz eigenartige Gattung von Instrumentalstücken ausgebildet, die Quittard mit Recht als wohl die originellste und interessanteste Schöpfung der französischen Lauten- bzw. Klavierliteratur bezeichnet. Das auffälligste Merkmal dieser Stücke ist die eigenartige Notationsweise, die zwar mit Noten arbeitet, aber auf eine genaue Bezeichnung ihres Wertes und Takteinteilung verzichtet, so daß auch heute noch eine getreue Wiedergabe dieser Stücke nicht möglich ist [123]). Es läßt sich jedenfalls erkennen, daß hier vor allem in harmonischer Hinsicht die französischen Clavecinmeister

[122]) Vgl. Kap. I S. 21 ff.

[123]) Die Übertragung eines Préludes von L. Couperin findet sich in der Anthologie alter und neuer Klaviermusik von Tagliapetra (Bd. VI). Andere kürzere Kompositionen dieser Art veröffentlichten Dolmetsch, Pirro u. a.

ganz Bedeutendes leisteten. Mit Ausnahme von Chambonnières haben sie sämtlich bis zu Rameau hin diese Form gepflegt, wobei Ausdehnung und Aufzeichnungsweise wohl wechselten, der freie improvisatorische Charakter der Komposition jedoch immer gewahrt blieb.

Die ausgedehnteste Form findet sich bei dem frühesten Vertreter der Klavierpréludes, Louis Couperin, der — vielleicht in Anlehnung an die italienische Toccata — zwischen die freien Teile einen rhythmisierten, Ricercar-artigen Mittelteil einfügt. Kürzer sind die Formen bei d'Anglebert und le Bègue, bei denen teilweise eine Übertragung schon leichter ist, jedoch sicherlich dem unbestimmten Charakter dieser Préludes kaum gerecht zu werden vermag. Die späteren Clavecinisten wie le Roux, Clérambault, Marchand, Rameau usw. gelangen zu immer einfacheren und kürzeren Fassungen, ohne aber die eigentümliche Schreibweise aufzugeben. Ganz aus dem Rahmen fallen die Préludes von Fr. Couperin, die er in der „l'Art de toucher le clavecin" nachträglich für die ersten beiden Bücher seiner „Ordres" veröffentlicht. Jedes dieser Préludes hat einen ausgesprochenen Charakter und verarbeitet étudenartig ein ganz bestimmtes klaviertechnisches Problem. Die unbestimmte Notationsweise ist hier aufgegeben, doch betont auch Couperin den phantasieartigen Charakter dieser Kompositionen und die freiere Spielweise, mit der sie zum Vortrag gebracht werden müssen.

D^1 und D^2 enthalten solche französischen Préludes [124]), allerdings ursprünglich für die Laute geschrieben und von nur geringer Ausdehnung. Es ist nun eigenartig, daß diese Form der französischen Clavecinmusik sich im Gegensatz zu den Tänzen in Deutschland überhaupt nicht eingebürgert hat. Diese Tatsache läßt sich nur aus dem eigenartigen Charakter dieser Stücke erklären, die eine ganz besondere, auf jahrzehntelanger Tradition beruhende Einstellung zu dem Instrument voraussetzte, wie sie eben nur in Frankreich vorhanden war. Hier spricht sich der den Franzosen eigene Geist der Konversation aus, die Freude an charakteristischen, pointierten Wendungen, am geistreichen Spiel mit den mulikalischen Elementen.

Die deutschen Komponisten fanden hingegen in den freien Formen der Orgelmusik bereits fertig ausgebildete Beispiele solcher Einleitungssätze; zwar in den meisten Fällen weniger interessant

[124]) Vgl. Beisp. Nr. 31.

und fortschrittlich bot diese Gattung für die weitere Entwicklung ganz andere Möglichkeiten als die mit der übrigen Clavecinmusik erstarrenden Préludes der Franzosen. Bis gegen Ende des Jahrhunderts hält sich diese Form in der deutschen Klaviermusik in sehr bescheidenen Grenzen, jedoch muß betont werden, daß — in viel größerem Umfange als es bisher bei der wissenschaftlichen Behandlung der Suitenliteratur zum Ausdruck kam — die Suiten auch in Deutschland fast stets von einem Präludium eingeleitet wurden. Selbst in den Fällen, wo die Tanzreihen ohne die Einleitungssätze veröffentlicht oder niedergeschrieben wurden, ist die Hinzufügung eines sei es noch so kurzen Präludiums durch den Spieler als sicher anzunehmen. Gerade die Tabulaturen geben über diese Praxis Aufschluß. Zahlreich sind die einzelnen in den Handschriften verstreuten Präludien, Präambeln, Applicationen oder Applicaturen — und wie diese Formen noch genannt werden mochten —, die auf eine derartige Verwendung deuten. Meist handelt es sich um ganz primitive intonationsartige Gebilde, die wohl in erster Linie zum Ausprobieren der Stimmung des Instrumentes dienten [125]).

Von besonderer Bedeutung sind in diesem Zusammenhang natürlich die Fälle, wo ein solches Präludium an den Anfang einer Tanzreihe gestellt ist. Auch hier sind es zum großen Teil kurze, bisweilen nur 2 oder 3 Takte umfassende Intonationen, die auf irgendwelchen kompositorischen Wert keinerlei Anspruch erheben. Schon in K^1 fand sich jedoch auch eine ausgebildetere Form, die gegen Ende des Jahrhunderts immer häufiger wird. Das satztechnische Prinzip ist in fast allen Fällen das gleiche: Akkorde und virtuose, meist aus 16teln gebildete Spielfiguren, wie sie sich vor allem in der italienischen Orgeltoccata finden [126]).

Es kann hier auf die in den einzelnen Tabulaturen enthaltenen Präludien dieser Art nicht näher eingegangen werden, zumal die Mehrzahl von ihnen ein vollkommen ähnliches Gepräge aufweist, auch wenn eine ganz verschiedene Bezeichnung vorliegt. Manchmal scheint es — so in L und B^6 — als ob der Komponist absichtlich sämtliche möglichen Titel wie Toccata, Toccatina, Präludium, Präambulum, Intonatio usw. auf ein und dieselbe Gattung anwendet.

Hervorgehoben seien nur die in S^2 enthaltenen Préludes, da sie einen Beweis für die oben aufgestellte Behauptung von dem häu-

[125]) Z. B. in W, B^2, B^3, S^1, S^2 u. a.
[126]) Vgl. Beisp. Nr. 33.

figen Gebrauch dieser Formen darstellen. Wie bereits anläßlich der Besprechung der Handschrift erwähnt, sind hier Suiten Frobergers, die bekanntlich keine Einleitungssätze aufweisen, mit einem kurzen Präludium versehen, bis auf eine Ausnahme von so primitiver Gestalt, daß eine Autorschaft Frobergers nicht in Frage kommt. Nur in einem Falle ist diese Form auf 8 Takte ausgedehnt, jedoch ist auch hier wohl ein anderer Verfasser — vielleicht der Besitzer der Handschrift — anzunehmen.

Mit dem oben geschilderten Umschwung, d. h. dem Einsetzen der Drucklegung von Klaviersuiten in Deutschland, beginnen auch diese Formen eine Entwicklung, die in gerader Linie bis zu den Einleitungssätzen der Suiten Bachs führte. Bei Schultheiß ist zwar der musikalische Wert dieser Stücke noch sehr gering; bei J. Ph. Krieger, vor allem aber bei Fischer und Kuhnau, beginnen diese Formen eine Gestalt anzunehmen, die sie zu den eigenartigsten und wertvollsten Äußerungen der jungen deutschen Klaviermusik machen. Hier spricht sich ein ganz eigenes musikalisches Empfinden aus, das mit irgendeinem ausländischen Stil nicht das geringste zu tun hat, sondern rein deutschen Triebkräften entspringt und zum ersten Mal in der Geschichte der Klaviermusik die in der Eigenart der deutschen Musikalität beruhenden, bis zu dieser Zeit noch schlummernden Möglichkeiten ankündigt. Vor allem sind es harmonische Wirkungen von einer derartigen Kühnheit und dabei doch Innigkeit, wie sie weder in der deutschen noch in irgendeiner ausländischen Klavierliteratur — einschließlich der französischen — bis dahin erklungen waren.

Die Gegenüberstellung der deutschen und der französischen Präludien bestätigt in vollem Maße die Ergebnisse, die sich auch aus der Betrachtung der Suiten ergaben: Selbst in einer Zeit starker Anlehnung der deutschen Musik an ausländische Formen und Stile sind die in dem deutschen Volke wirkenden Kräfte groß genug, um die aus dem Auslande übernommenen Elemente in eigener Weise einzuschmelzen und umzuprägen.

Literaturverzeichnis.

(Nicht aufgeführt sind Bibliothekskataloge sowie musikgeschichtliche Werke allgemeiner Art.)

Abkürzungen:

A.f.Mw.	=	Archiv für Musikwissenschaft.
Z.f.Mw.	=	Zeitschrift für Musikwissenschaft.
V.f.Mw.	=	Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft.
St.z.Mw.	=	Studien zur Musikwissenschaft.
S.I.M.G.	=	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.
Rev. mus	=	Revue musicale.
Riv. mus.	=	Rivista musicale italiana.
D.D.T.	=	Denkmäler Deutscher Tonkunst.
D.T.B.	=	Denkmäler der Tonkunst in Bayern.
D.T.Oe.	=	Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich.
Jd.	=	Jüdischer Autor.

Arbeau, Toinot: Orchésographie (1588). Neuausg. v. Laure Fonta. Paris 1888.

Auerbach, E.: Das französische Publikum d. 17. Jahrhdts. München 1933.

Bach, C. Ph. E.: Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen (1753—62). Neudruck v. W. Niemann. Leipzig 1906.

Beer, Joh.: Musikalische Discurse. Nürnberg 1719.

Beier, Fr.: Über J. J. Frobergers Leben und Bedeutung für die Geschichte der Klaviersuite (in Waldersees Sammlung musikal. Vorträge 59/60). Leipzig 1884.

Besseler, H.: Beiträge zur Stilgeschicehte der deutschen Suite im 17. Jahrhdt. (Diss. in Maschinenschrift). Freiburg 1923.

Blume, Fr.: Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite in Frankreich. Leipzig 1925.

— Die evangelische Kirchenmusik (in Bückens Handb. d. Musikgesch.). Potsdam 1931.

Böhme, Fr.: Geschichte des Tanzes in Deutschland. Leipzig 1886.

Bolte, Joh.: Die Singspiele der englischen Komödianten. Hamburg 1893.

Bornecque, H.: Histoire de la literature et de la pensée française. Paris 1928.

Borren, Ch. v.: Les origines de la musique de clavier en Angleterre. Brüssel 1912.

— Les origines de la musique de clavier dans les Pays-Bas. Brüssel 1914.

— Le livre de clavier de Vincentius de la Faille (1625). Mélanges de musicologie. Paris 1933, S. 85 ff.

Brenet, M.: Notes sur l'histoire du luth en France. Riv. mus V/VI. 1898/99.

— Les concerts en France sous l'ancien régime. Paris 1900.

Buchmayer, R.: Christian Ritter, ein vergessener deutscher Meister des 17. Jahrhdts. Festschrift Riemann, S. 354 ff.

Chrysander, Fr.: Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper. Jahrb. f. musikal. Wissenschaft, Bd. I, 1863, S. 147 ff.
— Englische, französische und deutsche Musikanten im 17. Jahrhdt. am Hofe d. Herzogs zu Mecklenburg-Güstrow. Niederrh. Musikztg. Köln 1855.
— Eine Musiklehre des 17. Jahrhdts. M.f.Mw. XI, 1879, S. 17 ff.
Danckert, W.: Geschichte der Gigue. Leipzig 1924.
Dannreuther, E.: Musical Ornamentation. London (1893—95).
Dieckmann, J.: Die in deutscher Lautentabulatur überlieferten Tänze des 17. Jahrhdts. Kassel 1931.
Dodge, J.: Ornamentation as indicated by Signs in Lute Tabulature. S.I.M.G. IX, 1908, S. 318 ff.
Dolmetsch, A.: The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries. London 1915.
— 22 Illustrative Pieces. Appendix of the Interpretation ... London 1916.
Ecorcheville, J.: Vingt suites d'orchestre du XVII siècle français (1640—1670). Berlin 1906.
— De Lully à Rameau. Paris 1908.
Fischer, K.: Gabriel Voigtländer. Diss. Berlin 1910.
Fischer, L. H.: Fremde Melodien in Heinrich Alberts Arien. V.f.Mw. II, 1886, S. 467 ff.
Fischer, G.: Musik in Hannover. Hannover 1903.
Fleischer, O.: Denis Gaultier. V.f.Mw. II, 1886, S. 1 ff.
Frotscher, W.: Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition. Berlin 1935—36.
Fürstenau: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Dresden 1861.
Gebauer, C.: Geschichte der französischen Kultureinflüsse auf Deutschland. Straßburg 1911.
Hamburger, P.: Ein handschriftliches Klavierbuch aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhdts. Z.f.Mw., Jg. 13, 1924, S. 133 ff.
Kinkeldey, O.: Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhdts. Leipzig 1935.
Koletschka, K.: Esajas Reusner d. J. St.z.Mw. XV, 1928 S. 3 ff.
Koczirz, A.: Österreichische Lautenmusik zwischen 1650 und 1720. St.z.Mw. 1918, S. 49 ff.
Körte, W.: Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. 3. Beiheft der I.M.G. 1901.
Krabbe, W.: Joh. Rist und das deutsche Lied. Berlin 1910.
— Das Liederbuch des Johann Heck. A.f.Mw. 1922, S. 420 ff.
Krause, H.: Joh. Beer. Zur Musikauffassung des 17. Jahrhdts. Diss. Leipzig 1935.
Kretzschmar, H.: Geschichte d. neuen deutschen Liedes. Leipzig 1911.
Linnemann, G.: Celler Musikgeschichte. Celle 1935.
Méreaux, A.: Les clavecinistes, Bd. I. Paris 1867.
Merian, W.: Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern. Leipzig 1927.
Mersenne: L'harmonie universelle. Paris 1636.
Meyer, Cl.: Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle. Schwerin 1913.
Meyer, E. H.: Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhdts. in Nord- und Mitteleuropa. Kassel 1934.
— Gerhard Diessener, Z.f.Mw. 1934, S. 405 ff.
Mohr, E.: Die Allemande. Leipzig und Zürich 1932.
Moser, A.: Zur Genesis der Folies d'Espagne. A.f.Mw. 1918, S. 358 ff.
Nagel, W.: Zur Geschichte der Musik am Hofe zu Darmstadt. M.f.Mw. 32, S. 1 ff.

Nef, K.: Zur Geschichte der Sinfonie und Suite. Leipzig 1921.
Niessen, W.: Das Liederbuch des Leipziger Studenten Clodius. V.f.Mw. VII, 1891, S. 79 ff.
Noack, Fr.: Die Tabulaturen der Hessischen Landesbibliothek zu Darmstadt. Kongreßbericht der I.M.G. (Basel 1924). Leipzig 1925, S. 276 ff.
Norlind, T.: Zur Geschichte der Suite. S.I.M.G., 1906 S. 172 ff.
Oppel, R.: J. K. F. Fischers Einfluß auf Bach. Bach-Jahrb. 1910.
Otto, I.: Deutsche Musikauffassung im 17. Jahrhdt. Diss. Berlin 1937.
Pirro, A.: L'Esthétique de J. S. Bach. Paris 1907.
— Remarques de quelques voyageurs sur la musique en Allemagne et dans les pays du nord de 1634 à 1706. Festschrift Riemann. Leipzig 1909, S. 325 ff.
— Louis Couperin. Rev. mus. 1920/21 I u. II, S. 1 ff. u. S. 129 ff.
— Les clavecinistes. Paris 1925.
Praetorius, M.: Syntagma musicum, Bd. III. Neudruck von E. Bernoulli (Wolfenbüttel 1619). Leipzig 1916.
Prod'homme, J. G.: Ecrits de Musiciens. Paris 1912.
Prunières, H.: Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully. Paris 1914.
Quittard, H.: Un musicien en France au XVII siècle: Henry du Mont. Paris 1906.
— Jacques de Chambonnières. Rev. Internat. de musique. 1898, S. 714 ff.
— Louis Couperin. Rev. d'histoire et de critique musicale II. 1914, S. 458 ff.
— Les Couperins. Paris 1913.
— Musique Instrumentale (Encyclopédie de la musique von A. Lavignac Bd. III). Paris 1914.
Radecke, E.: Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des 16. Jahrhunderts. V.f.Mw., 1891, S. 285 ff.
Reynaud, L.: Histoire générale de l'influence française en Allemagne. Paris 1914.
Riemann, H.: Wann kam die Suite auf? M.f.Mw. 1894.
— Zur Geschichte der deutschen Suite. S.I.M.G. 1904/05, S. 501 ff.
Sandberger, A.: Biograph. Vorbemerkung zu Bd. II, 1 der D.T.B. (Pachelbel). 1901.
Schäfke, R.: Geschichte der Musikästhetik in Umrissen. Berlin 1934.
Schering, A.: Musikgeschichte Leipzigs, Bd. II. Leipzig 1926.
— Geschichte der Musik in Beispielen. Leipzig 1931.
— Historische und nationale Klangstile. Peters Jahrb., Jahrg. 34, 1927 S. 31 ff.
Schiedermair, L.: Die Oper an den badischen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts. S.I.M.G. XIV. 1913, S. 191 ff.
Seidler, K.: Untersuchungen über Biographie und Klavierstil J. J. Frobergers. Diss. Königsberg 1930.
Seiffert, M.: J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler. V.f.Mw. 1891, S. 202 ff.
— Geschichte der Klaviermusik. Leipzig 1899.
— Einleitung zu D.T.B. VI, 1 (Nürnberger Meister der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts). 1905.
Sittard, J.: Geschichte der Musik und des Concertwesens in Hamburg. Altona und Leipzig 1890.
— Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe. Stuttgart 1890.
Spitta, Ph.: Joh. Seb. Bach. Leipzig 1873.
Stein, Fr.: Geschichte des Musikwesens in Heidelberg. Heidelberg 1921.
Straeten, E. v. d.: La musique aux Pays-Bas. Brüssel 1867—88.
Tappert, W.: Sang und Klang aus alter Zeit. Berlin 1906.

Tessier, A.: Couperin. Paris 1926.
— Gaspard le Roux. Rev. mus. 1924, S. 230 ff.
Valentin, C.: Geschichte der Musik in Frankfurt a. Main. Frankfurt 1906.
Voegleis, M.: Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsaß. Straßburg 1911.
Wasielewski, W. J. v.: Die Collektion Philidor. V.f.Mw. I. 1885, S. 405 ff.
Walther, Fr.: Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe. Heidelberg 1908.
Wolf, J.: Die Tänze des Mittelalters. A.f.Mw. I, S. 10 ff.
Handbuch d. Notationskunde, Bd. II, Leipzig 1919.
Wolgast, J.: Georg Böhm, ein Meister der Übergangszeit vom 17. zum 18. Jahrhundert. Diss. Berlin 1924.
Zulauf, E.: Beiträge zur Geschichte der Landgräfl.-Hessischen Hofkapelle zu Cassel. Kassel 1902.

Aber, A. (Jd.): Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern. Bückeburg u. Leipzig 1921.
Epstein, P. (Jd.): Die Frankfurter Kapellmusik zur Zeit J. A. Herbsts. A.f.Mw. VI, 1924, S. 58 ff.
Nettl, P. (Jd.): Die Wiener Tanzkomposition in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. St.z.Mw. VIII, 1921, S. 45 ff.
Pinthus, G. (Jd.): Das Konzertleben in Deutschland. Diss. Straßburg 1932.
Sachs, C. (Jd.): Real-Lexikon der Musikinstrumente. Berlin 1913.
— Die Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Joh. Friedrich (1672—1686). S.I.M.G. XI. 1910, S. 105 ff.
Wolffheim, W. (Jd.): Mitteilungen zur Geschichte der Hofmusik in Celle (1635—1706). Festschrift Liliencron. 1910, S. 421 ff.
— Die Möllersche Handschrift. Bach-Jahrbuch. 1912, S. 42 ff.

Lebenslauf.

Ich, Ernesto Epstein, wurde am 25. Oktober 1910 in Buenos-Aires (Argentinien) geboren und bin argentinischer Staatsbürger. Im Jahre 1914 kam ich mit meinen Eltern nach Deutschland, wo ich seitdem meinen dauernden Wohnsitz hatte. Zunächst besuchte ich das Friedrichs-Kolleg in Königsberg i. Pr., von 1921 an das Staatl. Luisen-Gymnasium in Berlin, an dem ich Ostern 1928 die Reifeprüfung ablegte. Die anfangs eingeschlagene kaufmännische Laufbahn gab ich im Jahre 1931 auf, um mich dem praktischen Studium der Musik zu widmen. In den folgenden Jahren legte ich die Prüfungen als Privatmusiklehrer für Klavier, Gehörbildung und Musikwissenschaft ab. Von dem gleichen Zeitpunkt an belegte ich auch — zunächst zur Erweiterung meiner Kenntnisse, später mit der Absicht zu promovieren — Vorlesungen in Musikwissenschaft und französischer Literaturgeschichte an der Berliner Universität. Meine Lehrer waren die Herren Prof. Schering, Schünemann, Joh. Wolf, Blume, Schumann und Gamillscheg.